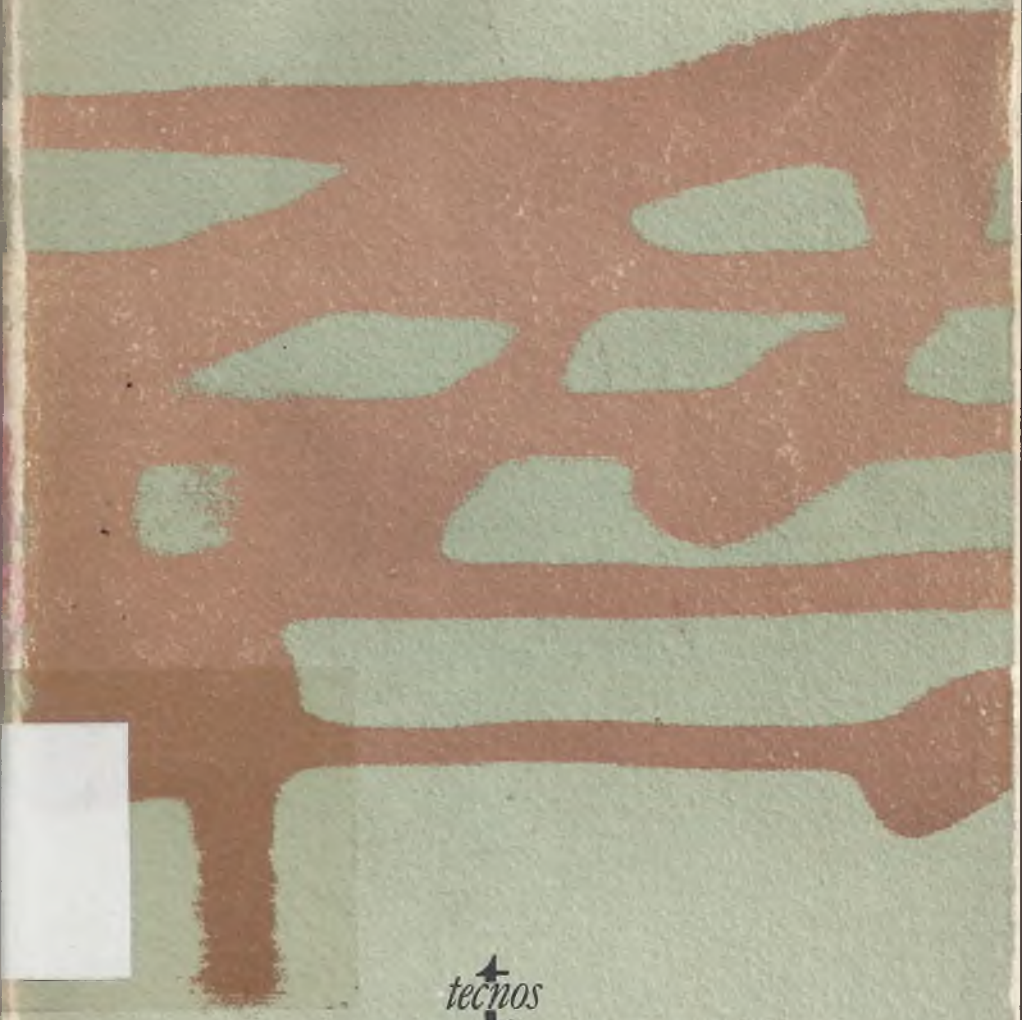
La idea del Barroco

Estudios sobre un problema estético

Luciano Anceschi

Traducción de Rosalía Torrent



tecnos

COLECCION METROPOLIS

BIBLIOTECA
Justino Fernández

COLECCIÓN METRÓPOLIS

CLASIF: N 6415
.B3
A5319 BE
COMPRA
22944
LIBRERIA DEL PASEO
FECHA 1993

Directores:
JOSÉ JIMÉNEZ y RAFAEL ARGULLOL

LUCIANO ANCESCHI: *La idea del Barroco*. Estudio sobre un problema estético.
INGEBORG BACHMANN: *Problemas de la literatura contemporánea*. Conferencias de Francfort.
ANTONIO BANFI: *Filosofía y literatura*.
GIORDANO BRUNO: *Los Heroicos Furores*.
EDMUND BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*.
MASSIMO CACCIARI: *Drama y duelo*.
LUIS CERNUDA: *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*.
EUGÉNE DELACROIX: *El puente de la visión*. Antología de los *Diarios*.
DENIS DIDEROT: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*.
MARCEL DUCHAMP: *Notas*.
EUGENIO D'ORS: *Introducción a la vida angélica*. Cartas a una soledad.
EUGENIO D'ORS: *Tres horas en el Museo del Prado*. Itinerario estético, seguido de los AVISOS al visitante de las exposiciones de pintura.
EUGENIO D'ORS: *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte*.
MARSILIO FICINO: *De Amore*. Comentario a *El Banquete* de Platón.
A. GARCÍA BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ: *Ut poesis pictura*. Poética del arte visual.
SERGIO GIVONE: *Historia de la estética*. Apéndices de Maurizio Ferraris y Fernando Castro Flórez.
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Una teoría personal del arte*.
IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO: *Paisajes del placer y de la culpa*.
LEÓN HEBREO: *Diálogos de amor*.
FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Cartas*.
JOSÉ JIMÉNEZ: *Imágenes del hombre*. Fundamentos de estética.
SØREN KIERKEGAARD: *Temor y temblor*.
PIERRE KLOSSOWSKI: *El baño de Diana*.
GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: *Laocoonte*.
PEDRO MADRIGAL DEVESA: *Robert Musil y la crisis del arte*.
ANTONI MARÍ: *Euforión*. Espíritu y naturaleza del genio.
NOVALIS, F. SCHILLER, F. y A. M. SCHLEGEL, H. VON KLEIST, F. HÖLDERLIN y otros: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*.
F. W. J. SCHELLING: *Experiencia e historia*. Escritos de juventud.
WLADISLAW TATARKIEWICZ: *Historia de seis ideas*. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética (2.ª ed.).
ALDO TRIONE: *Ensoñación e imaginario*. La estética de Gaston Bachelard.

BE 22944

La idea del Barroco

Luciano Anceschi

La idea del Barroco

Estudios sobre un problema estético

Traducción de
Rosalía Torrent

tecnos

Diseño de colección:
Rafael Celda y Joaquín Gallego

Impresión de cubierta:
Gráficas Molina

Título original:
L'idea del Barocco.
Studi su un problema estetico

Traducción de los textos en inglés: Javier Campos; de los textos en latín: Rosalía Esclapés; de los textos en alemán: Beatriz Fariza Guttmann; de los textos en francés: Rosalía Torrent.

CLASIF. N6415
.B3
A5318
BE 22944
ADQUIS. COMPRA
PROCED. LIB. DEL PASEO
FECHA 1993

INV. 2006

CREATIVE COMMONS

© LUCIANO ANCESCHI, 1991
© EDITORIAL TECNOS, S.A., 1991
Telémaco, 43 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-1999-6
Depósito Legal: M-13821-1991

Printed in Spain. Impreso en España por
Mapesa. Villablino, 38. Fuenlabrada (Madrid)

BE-22944

INDICE

INTRODUCCIÓN ..... *Pág.* 11

I. *El libro* 11
II. *Una experiencia personal* 12
III. *Orientación y búsqueda* 12
IV. *Las poéticas y otras cosas* 13

NOTA BIBLIOGRÁFICA 16

I. MÉTODO 17

INFORME SOBRE LA IDEA DEL BARROCO 19
APUNTE BIBLIOGRÁFICO SOBRE EL BARROCO Y LA AMBIGÜEDAD 41

I. *La cuestión del Barroco* 41
II. *Retórica y Barroco* 43
III. *Estado de la cuestión* 45
IV. *Sociabilidad y «muerte barroca»* 46
V. *Filosofía barroca y filosofía del Barroco* 50

IDEA DEL BARROCO 56

II. HISTORIA 69

LAS POÉTICAS DEL BARROCO 71

I. *La cuestión del Barroco* 71

1. Problemática y actualidad de la noción de Barroco 71
2. Premisas historiográficas y cautelas metodológicas 72
3. Origen y formación de la noción como noción crítica 73
4. Variaciones semánticas de la noción, desde la acepción neoclásica a la del irracionalismo *fin de siècle* 77
5. La «pura visibilidad»; «clásico» y «barroco» en Wölfflin 80
6. Wölfflin y su cultura 87
7. De Wölfflin a Croce 92
8. De Croce a Calcaterra 95
9. Breves notas a las interpretaciones subsiguientes 99

II. *La esencia del Barroco histórico* 103

1. Generalidades sobre la cultura barroca 103
2. El Barroco y las artes figurativas 104
3. El Barroco y la poesía lírica 109
4. El Barroco y la dignidad del hombre 113
5. Conclusiones 124

III. *Las poéticas del Barroco* 125

Sección I. *Generalidades* 125

1. Extensión de la noción de Barroco. Algunas nociones críticas 125
2. Análogas nociones fundamentales de poética en toda Europa 126
3. Conceptismo, marinismo, eufuismo, gongorismo, etc.; negatividad y positividad de estas nociones 127

Sección II. *Las poéticas españolas* 129

1. Recuperación de la noción de Barroco en España 129
2. Humanismo en España 130
3. Herrera y el neoplatonismo. Fray Luis de León y el misticismo: elementos prebarrocos 131
4. Huarte y la teoría científica del *Ingenio* 134
5. Góngora y el cultismo 135
6. Gracián y el conceptismo 138
7. La doctrina del teatro 143

Sección III. *Las poéticas inglesas* 146

1. El *wit* entre Renacimiento y Barroco: Sydney y Lyly 146
2. La interpretación empirista y naturalista del *wit*: Bacon, Hobbes, Locke 148
3. El *wit* en los ensayistas y en los poetas metafísicos. Elementos prerrománticos 151

Sección IV. *Las poéticas francesas* 154

1. El Barroco en Francia, y un juicio de Simone 154
2. Montaigne prebarroco 157
3. La doctrina de la poesía de Fabri a Ronsard 159
4. El Barroco y su idea en la filosofía francesa 161
5. Pascal 164
6. Conclusiones 167

Sección IV. *Las poéticas alemanas* 168

1. El Barroco literario alemán y un juicio de Gabetti 168
2. Elementos prebarrocos y causas del Barroco en Alemania 169
3. Opitz, la teoría formal de la poesía 171
4. La mística alemana 172
5. Idea del teatro y de la novela 174
6. Conclusiones 178

III. ESTRUCTURAS 179

La formación de Vico 181

La poética de Bartoli 207

Bacon entre Renacimiento y Barroco 234

La estética de Bacon: cuestiones de método crítico 234
Sidney y Bacon 240
Conclusiones 252

ACERCA DEL *WIT*: LECTURA DE UN PASAJE DE LOCKE 254
TRATAMIENTO DE LA IDEA EN LAS POÉTICAS DEL SIGLO XVII ... 273
TRES APUNTES SOBRE EL BARROCO 286
I. *Un juicio inactual* 286
II. *La poética del ingenio* 288
III. *Pólvora del espíritu* 289

ÍNDICE DE NOMBRES 291
ÍNDICE DE CONCEPTOS 299

Introducción

I. EL LIBRO

Reúno aquí por vez primera mis escritos sobre el Barroco, esparcidos hasta ahora en volúmenes y publicaciones diversas; y los reúno, en primer lugar, para responder a los estímulos de amigos cuya ascendencia sobre mí rebasa lo meramente afectivo; y, en segundo término, también para rendirme cuentas a mí mismo de los resultados de una investigación que durante años ha ocupado mi atención de forma prácticamente exclusiva. Los escritos abarcan desde el 1943-1945 a la primera mitad de los años sesenta; y aún diré que a continuación fui atraído por otros problemas, a fin de devanar la trama del discurso general, asunto en el que me hallo ocupado. Llegados aquí, creo que debo aludir tan solo brevemente al significado que tuvieron para mí aquellos años y aquellas investigaciones. En éstas, por otra parte, los análisis de una *noción estética* (el «barroco», precisamente) se entrelazan continuamente con abundantes observaciones de poética. Los análisis tienen un impulso histórico (historia de una idea, historia de las poéticas) pero alcanzan también un fuerte impulso teórico, implícito a veces, pero muy activo. Es más, la intención teórica se manifiesta justamente *a través* de aquellas indagaciones particulares y concretas, como es propio de un proceder que, animado por una voluntad de comprensión, rechaza las rigideces de filosofías imperiosas a las que escapa gran parte de los significados reales y vividos. En nuestro caso, la teoría vive *a través* de los ejemplos de la historia y con ellos se instituye, incluso si no se identifica ni con la fragmentariedad de los ejemplos ni con una idea absoluta de la historia. De todos modos, el interés por las nociones y por la idea de poética pertenece al discurso general de la estética y, de modo particular, al de la estética no dogmática, de tipo fenomenológico. En este sentido, y vista desde este ángulo, la que aparecía como una tierra desolada, el Barroco, se ha revelado como un terreno fértil, enriquecedor, pleno de intensas posibilidades.

II. UNA EXPERIENCIA PERSONAL

El origen de mi atención hacia las investigaciones sobre el Barroco fue, ante todo, y como me sucede siempre, una experiencia personal: había yo concluido mis estudios de juventud con la idea fuertemente grabada en la mente de que «el barroco es lo feo en el arte», según la tesis del neoidealismo. Pero al mismo tiempo, y justamente en los mismos años, me encontré viviendo, por así decirlo, en una especie de exultante y nueva experiencia barroca. Por un lado, y me interesa mucho subrayarlo, los poetas que leía y con los que más a gusto «convivía» se orientaban con gran interés e incluso muy abierta y directamente hacia modelos barrocos; por otra parte, fuertes corrientes de crítica hablaban de «revalorización del Barroco», y la que fue llamada disputa del Barroco había alcanzado cotas de gran intensidad. Me sentí fascinado. Leer a Bartoli y Gracián fue una experiencia apasionante. Estudié la crítica y la historia del problema, que afronté bajo las formas de una nueva lectura, no dogmática, sino comprensiva; y por tal camino, mientras el problema revelaba toda la riqueza y complejidad de sus estructuras, se reveló también un rico entramado de poéticas, una variedad extraordinaria de tendencias y de movimientos... Por otro lado, enseguida me pareció que el Barroco era un campo adecuado, muy adecuado y como preconstituido, para la investigación, quiero decir para el tipo de investigación que me era propio. Así, una vez más, el problema se planteaba no ya según el imperio de abstractas esencias que exigen confirmación, sino según una tensión personalmente vivida entre muchas contradicciones de las cosas. Y, entonces, ¿cómo ponerme en situación?, ¿cómo orientarme en un campo tan inmenso y lleno de minas? El terreno se revelaba como un laberinto, muchos los caminos, confusos, y en parte inexplorados; piénsese, por ejemplo, en todo el vasto territorio de las poéticas. El problema, en fin, no era sólo histórico-cultural, sino también de identificación personal. Yo quería reconocerme a través del Barroco.

III. ORIENTACIÓN Y BÚSQUEDA

El estado de la cuestión era brillante y lleno de sugerencias; el contacto con los textos lleno de animación. Me pregunté: «¿Qué entendemos cuando usamos el término "Barroco"?», y «¿qué podemos obtener de la lectura directa de las poéticas?». Una noción. Algunas poéticas. Y el estudio sobre Bartoli fue en este sentido un primer paso. De todos modos, no me interesaba solamente lograr algunas brillantes ideas interpretativas, y no me pareció pertinente proceder

según deducciones sistemáticas o inducciones precipitadas. Abordé, por el contrario, el análisis (fenomenológico) del término en sus significados, en su lento discurrir desde un término crítico de la arquitectura a categoría general de la vida del arte; y así se escribió el prólogo al opúsculo orsiano, y después, con nuevos argumentos, la primera parte de la contribución a *Momenti e problemi di storia dell' estetica;* paralelamente abordé una exploración directa de las poéticas según los procedimientos propios de nuestra orientación, con referencia sobre todo a las poéticas literarias. Por último, intenté una propuesta teórica «globalizadora», esto es, dirigida a unir entre sí todas las relaciones surgidas en la investigación, toda la experiencia que en ella subyacía y que se ha tratado de recuperar, haciéndola vivir después de tanta osificación. Las consideraciones sobre el progresivo desarrollo de la noción hasta su transformación en categoría y la importancia de la riqueza de los significados, su juego continuo entre afirmaciones positivas y negativas según funciones diversas y diversas situaciones de gusto, llevaron a la conclusión de que la noción no se identifica con esta o aquella definición unívoca, sino que vive *a través* de estas definiciones y encuentra su sentido en una sistemática que abarca y relaciona todos los significados parciales, en tanto que articula en sí, uniéndolas y relacionándolas, todas las valoraciones, incluso las más opuestas. Si queremos detenernos en los resultados teóricos que se han manifestado en el análisis de la noción, ésta se ha visto articulada como *génesis,* como *estructura,* y también como significado. Y el aspecto genético enlaza continuamente con el de estructura, poniendo de relieve el rico y móvil entrecruzamiento de preceptos, normas, ideales, en los que se despliega del modo más complejo y variado en sus diversas realidades la nueva imagen crítica. Así la noción (los temas centrales son aquí la *noción* y las *poéticas*) parecía moverse entre un polo *negativo,* de rechazo, y un polo *positivo,* exclusivamente de exaltación, con variaciones infinitas de valoraciones intermedias.

IV. LAS POÉTICAS Y OTRAS COSAS

Si queremos hablar de conclusiones, podemos decir que de todo lo manifestado se desprende la existencia de una historia del término que no puede ser ignorada, desdecida o rechazada, y que precisamente esta historia conduce a algunas evidencias: la riqueza y la multiplicidad de las definiciones en su uso pragmático y funcional, la contraposición de tesis positivas y negativas en los diversos contextos semánticos, la constatación de relaciones que enlazan entre sí los distintos discursos; y, finalmente, la hipótesis de un conjunto organizado de las relaciones que significa y coordina las diversas propuestas y

constituye lo que se ha llamado el *sistema* del Barroco; y hablo de sistema como «horizonte de comprensión». Así ha operado en cualquier caso aquella actitud fenomenológica abierta que se muestra flexible, dúctil, comprensiva, en un sentido antidogmático. Todo esto se confirmó (y se integró) también en el (y con el) estudio de las poéticas, por lo que el «barroco histórico» se manifiesta como una época de numerosos contactos europeos, muy compacto en su diversidad, a pesar de la diferente intensidad de los modelos en las distintas naciones. En cualquier caso, la poética de la *arguzia,* del *wit* y del *esprit* recorre el siglo identificando estas nociones con la noción misma de *poesía* y de *arte.* Hay un discurso y un lenguaje común en toda Europa, aun cuando con pronunciaciones y acentos diversos en las diversas naciones; tiene un sentido profundamente innovador respecto a las poéticas humanístico-renacentistas, en tanto que la relación Barroco-iluminismo aparece mucho más compleja de lo que solemos pensar. Ciertas antítesis pierden algo de consistencia. He estudiado también el tema en *Da Bacone a Kant.* Así, la articuladísima tensión del *wit* de Hobbes ¿no parece quizá la traducción en términos empiristas del *wit* literario propio de los grandes barrocos ingleses? Y la condena del arte de Locke ¿no es quizá la condena del arte barroco con una definición llevada al extremo de sus posibilidades? Se condena al arte en general, pero a este arte se le identifica y agota sin más en el que aparece en la experiencia «barroca». No me detendré aquí en las relaciones entre Barroco y siglo XX. Se ha hablado ya mucho sobre el tema; añadiré únicamente que la atención puede extenderse hasta escritores de las generaciones más recientes (Manganelli, por ejemplo), etc. Ciertamente, el diálogo sobre el Barroco ha continuado a través de investigaciones «pacientes y sensibles», como solicitaba Raimondi; por otra parte, séame permitido suponer, por lo que se refiere al discurso general y a ciertos intereses de poética, que los escritos aquí reunidos pueden tener todavía una utilidad. El método puede aún reservar sorpresas. Antes he insinuado algo acerca de la datación de estos ensayos, y he aludido al hecho de que, aunque en algunos aspectos encontré mi camino por mi atención hacia el Barroco y a través del Barroco, después casi he abandonado el análisis de este concepto. Presionaban otras razones. Y me he dejado atraer en especial por otros problemas relativos a un proyecto más amplio. A tenor de esto, recordaré algunas palabras, que comparto totalmente, expuestas por Popper en su «Prefacio», 1956, al *Post scriptum:*

«Para concluir, creo que no hay más que un camino hacia la ciencia o hacia la filosofía, en este sentido: encontrar un problema, ver su belleza y enamorarse de él; casarse con él y vivir feliz con él, hasta que la muerte os separe, a menos que uno encuentre otro problema más fascinante aún, o a menos, naturalmente, que encuentre una solución. Pero incluso si uno encuentra solución, puede descubrir en-

tonces, para su delicia, la existencia de toda una familia de encantadores, aunque quizá difíciles, problemas hijos por cuyo bienestar puede trabajar, con un objetivo, hasta el fin de sus días» *

Rapallo, septiembre de 1984

Agradezco al profesor Alessandro Serra el cuidado y disposición del material del libro, prueba de amistad nada fácil, por la que le estoy afectuosamente agradecido.

L. A.

Todos los escritos llevan la fecha de su composición y bajo esta perspectiva cultural (y bibliográfica) deben ser leídos:

L. A.

* Para la cita: versión castellana de Marta Sansigre Vidal, del texto de K. R. Popper: «Prefacio» al *Post-Scriptum a la lógica de la investigación científica,* vol. I, *Realismo y el objetivo de la ciencia,* ed. W. W. Bartley III, Tecnos, Madrid, 1958, p. 48. *(N. de la T.)*

Nota bibliográfica

Los ensayos aquí reunidos aparecieron por vez primera en las siguientes obras: «Rapporto sull'idea del Barocco», en E. D'Ors, *Del Barocco,* ed. de L. A., Rosa e Ballo, Milán, 1945, pp. IX-XXXIV; «Annotazione bibliografica su Barocco e ambiguità», *Aut Aut,* 30, noviembre 1955, pp. 536-569; «Idea del Barocco», *Il verri,* 6, diciembre 1959, pp. 3-18; «Le poetiche del Barocco», en *Momenti e problemi di storia dell'estetica,* Marzorati, Milán, 1959, vol. I, pp. 435-546; «Formazione del Vico», en *Civiltà delle lettere*, IEI, Milán, 1945, pp. 99-144; «La poetica del Bartoli», en *Civiltà delle lettere* , cit., pp. 71-98; «Bacone tra Rinascimento e Barocco», *Rivista di Estetica,* II, iii, diciembre 1957, pp. 322-345; «Del *Wit*: lettura di un passo di Locke», en *Tre studi di estetica,* Mursia, Milán, 1966, pp. 31-56; «Comportamento dell'idea nelle poetiche del Seicento», *Rivista di Estetica,* VIII, ii, mayo-agosto 1963, pp. 260-275; «Tre annotazioni barocche», *Il verri,* 2, agosto 1958, pp. 101-105.

I

MÉTODO

Informe sobre la idea del Barroco

La segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XIX hallaron en el *Laocoonte* una expresiva figura plástica, un imaginativo símbolo sobre el cual plantear un libre coloquio entre talentos eruditos y flexibles: poetas, críticos, filósofos (desde Winckelmann a Goethe, desde Lessing —el *Laocoonte* vio la luz en 1776— a Schopenhauer...) en torno a la naturaleza del arte, al horaciano *ut pictura poesis;* y fue en la *Disputa del Laocoonte,* en aquel sosegado y pulido discurso de espíritus *humaniores* y cultivados, extraordinariamente formados en un superior ideal de la personalidad humana, donde se clarificaron en gran parte las razones fundamentales del gusto y de la poesía en aquellos años de una amable Alemania de educadas fantasías e intelectuales afectos. El fin del siglo XIX y los primeros años del XX vieron, a su vez, en el Barroco (y no falta una justificación histórica de tal preferencia) un anhelo de esas mismas actitudes e intereses y, en la docta y calurosa discusión que de aquí nació y fue llamada la *Disputa del Barroco,* no se perdieron, sino que continuaron y se transfundieron convenientemente el sentimiento y la razón de lo que Lessing y los otros habían intuido en su discurso.

Si verdaderamente existen cuestiones estéticas «elegantes», la difícil y espinosa cuestión del Barroco —debido al complejo entrelazamiento de problemas teóricos, estéticos, artísticos, históricos, de método... que implica; y al hecho de que en torno a ella contendieron las diversas teorías y culturas de la Europa contemporánea, mostrando en este enfrentamiento de forma más explícita sus límites y sus virtudes— es, sin duda, por pleno derecho, una de ellas. Creo que es una cuestión tal que conduce al especialista y al aficionado al centro de una vasta e inquietante zona de peligro, en medio de la cual, si, enseguida complacidos, no nos detenemos en el primer aspecto, a veces simple y aparentemente satisfecho en sí mismo, nos encontraremos, no sé cómo, perdidos en un profuso juego de diversas y huidizas perspectivas; y o bien saldremos cansados o aturdidos como de un prolongado ejercicio de magia o fácilmente dispuestos hacia una solución simple y dogmática, o bien —y únicamente en esto se obtendrá verdadero provecho para la educación interior y para la comprensión de las cosas del arte— quedará en primer plano toda la trama de variadas condiciones y principios que, en su peculiar delicadeza casi de «organismo», constituye la estructura, el *sistema,* de esta noción.

Aun sin compartir propiamente la tesis de D'Ors, he pensado que sería conveniente dar a conocer a los lectores italianos los ensayos que él ha emprendido sobre el Barroco, por una razón, diría yo, de superior pedagogía espiritual: o sea, por la singular virtud con que sucintamente y de forma sencilla y amable se plantea el diverso tratamiento de las cuestiones; por la flexible energía con que la aparentemente estable imagen convencional del Barroco se discute por medio de símbolos sensibles y llenos de imaginación, dándosele prácticamente la vuelta; y, en fin, por la consiguiente capacidad de suscitar y promover una intensa problemática que constituye el agudo incentivo de una investigación que debe ser siempre activa y abierta, siempre inquietamente insatisfecha. Un insólito modelo, en suma, de «ensayo» contemporáneo crítico y filosófico de gran valor intelectual y de prosa austera y exacta, con singulares delicadezas, aquí y allá, y abandonos de libérrimo espíritu.

Se suele decir que, para tener claros los datos de un problema cultural, conviene delinear su historia. Y la historia (no me refiero a la gran historia de la cultura y del arte del Barroco, sino a la de la noción y la categoría del Barroco) es, además, particularmente indicativa y útil para orientarnos. Que el nombre deba su origen al hecho de haberse extendido irónicamente al dominio de las artes el sentimiento de hastío suscitado por la extravagante pedantería del silogismo *(Barroco* era una figura del silogismo), como prefieren eruditos y filósofos apoyándose en pruebas históricas y filológicas, o bien por el contrario se deba, como prefieren hombres de sutil intuición, a la derivación del nombre español *(Barrueco),* perla imperfecta e irregular, lo cierto es —y lo ha demostrado Croce en su *Storia dell'Età Barocca in Italia*— que el uso de tal noción histórica comenzó, con especial referencia a las artes figurativas, en la segunda mitad del siglo XVIII; no tanto, aún, como indicación de una categoría general del arte, cuanto como signo del sentimiento de reacción de hombres a quienes asistía una cultura y un estilo de formación iluminista, que es como decir un modo equilibrado de preferencias clásicas y racionales, un gusto cuyo modelo de prosa más alto y deseado es el de la escritura árida, sobria y rigurosa de Voltaire; o un poco más tarde como signo de la irritación de aquellos hombres de fines del siglo XVIII, que, arrebatados por un purísimo amor al ideal de Belleza —de la Belleza, entiéndase, como «blanca» perfección platónica— y recelosos e indignados moralmente por toda forma de *parenthyrsus* en el arte, encontraron en Winckelmann la expresión conveniente de su sentir, de su intelectual y cálido afecto por un ideal Orden geométrico y «regular».

Surgida, por tanto, en este ambiente cultural y a partir de una dialéctica iluminista e idealista, contra un definido período de las artes figurativas, y especialmente de la arquitectura, la primera interpreta-

ción de la noción de *barroco* portó consigo de una forma natural, junto con otras más encendidas y violentas («ridicule poussé à l'excès»), la acusación de «mal gusto», y casi de «perversión»; pero está claro que se trata de inevitables, es más, necesarios argumentos polémicos. Es un hecho que para Milizia *(Dizionario delle arti del disegno,* I, pp. 61-62), la arquitectura es como «imitación de lo más bello de la naturaleza, de modo que *se reconozca su ficción; y esta ficción constituye todo el encanto de las bellas artes»* según ciertas reglas («muchos adornos mixtos y equívocos y muchos objetos e invenciones producidos por el capricho más que por la necesidad» deben ser dejados de lado; «nada es bello si no es bueno y útil; la simetría y la regularidad están ligadas a la solidez y al orden»; las «relaciones simples son las más bellas»); por eso el Barroco, con aquella vuelta a la naturaleza y casi confundir el templo con la vegetación, con aquel «adorno» suyo extravagante y suntuoso que hace de cada fuente un paisaje, y con la inquietud impresa en las masas, debía resultarle verdaderamente algo monstruoso y de locos: como un «delirio» de mentes descompuestas y desnaturalizadas.

Veamos, en el mismo *Dizionario* (p. 214), el juicio sobre Borromini, confirmado luego de forma más cauta y prolija en las *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni* (II, p. 157):

> Borromini llevó la extravagancia al más alto grado del delirio. Deformó toda forma, mutiló frontispicios, transtornó volutas, cortó ángulos, onduló arquitrabes y entablamentos y prodigó cartuchos, caracoles, ménsulas, zigzags y futilidades de todo tipo. La arquitectura borrominesca es una arquitectura a la inversa. No es la Arquitectura, es el taller de hornacinas de un ebanista fantástico... Borromini en Arquitectura, Bernini en Escultura, Pietro da Cortona en Pintura, el Cavalier Marino en Poesía son peste del gusto. Peste que ha apestado a un gran número de artistas. Pero no hay mal que por bien no venga; está bien ver aquellas obras y abominar de ellas. Sirven para conocer lo que no debe hacerse. Se deben mirar como a los delincuentes que sufren las penas de su iniquidad para instrucción de los justos.

Obsérvese, ante todo, cómo tampoco a los hombres de aquella época les era ajeno el conocimiento de cierta convergencia de las diversas artes en un gusto común, y cómo además la opinión general estaba viciada (es el vicio implícito a todo mero juicio de gusto) por una especie de distanciador resentimiento polémico. El estudioso de hoy, sin embargo, severo y metódico, ha de poner, digamos, entre paréntesis, aquel áspero juicio, dispuesto luego, una vez bien informado, o a confirmarlo con un renovado espíritu, con un sentimiento histórico, o a situarlo en un tiempo, en un capítulo de la vida de la cultura y del gusto. Lo que debe subrayarse de inmediato es que con el nombre de Barroco se quiso en un principio indicar, de una manera vaga y no siempre con claridad y coherencia, la descomposición

improvisada, y para aquellos hombres injustificada e incluso culpable, de las equilibradas y geométricas medidas armónicas propias de la arquitectura, de la *concinnitas* del Renacimiento; el movimiento era un liberarse desenfrenado de la fantasía, un drástico rompimiento de las formas artísticas que fue propio, después, del gusto desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la segunda mitad del XVII llegando hasta el rococó, y se cultivó, entonces, sobre todo en el área cultural y geográfica de la cultura italiana o italianizante.

En este contexto nació la noción de Barroco y durante mucho tiempo ha caído sobre ella el peso de una implícita condena: incluso el romanticismo (que, con su historicismo, por un lado, y, por el otro, con su declaración de la genial actividad del artista libre y único creador de sus propias leyes estéticas y morales, habría podido encontrar el sentido del Barroco bien como momento necesario de la historia de la cultura o como antecedente plausible de sus propios modos y deseos) permaneció impasible ante la condena académica: es más, en Italia la condena se agravó luego por una severa razón política y moral, que, según la noble cuanto improbable doctrina de la correlatividad de la decadencia artística y civil de las naciones, consideraba el XVII como un siglo que decididamente había reafirmado las causas de nuestra esclavitud y miseria mediante la ruina general de la vida cultural y moral: una especie de zona prohibida, de fabuloso *hic sunt leones,* de terrible silencio lleno de pavor.

Al romanticismo europeo no le sirvió que ya Lessing, con su *Laocoonte,* abriese una sabia discusión de fecunda agudeza, que hubiera ayudado (y lo hizo luego, pero mucho más tarde y con largos trámites) a sacudir el polvo que cubría a artistas y obras de aquel desventurado siglo, o vinculados de algún modo a la idea del Barroco; y cuando a este siglo no se le acusó con dureza de ausencia espiritual, de «vacío» del alma (De Sanctis), recayó en él con frivolidad, un juicio sutil de capricho y extravagancia. Bien es verdad que el camino del pensamiento es lento y difícil y que las verdades precisan de un tiempo conveniente para emerger con fuerza *activa y convincente.* Por lo demás, el romanticismo europeo y, en particular, el débil «romanticismo de reflejo» de nuestro país no fueron nunca muy conscientes de su propia doctrina y de sus antecedentes ni tuvieron una clara percepción de su posición histórica: se sabe que no se dieron exacta cuenta ni siquiera, por ejemplo, de cuánto debían a Vico (me refiero al Vico de la *Scienza Nuova).* Éste, transtornando con su historicismo tanto la metafísica tradicional como la cartesiana, cambió, por un lado, la visión clásica de la vida propia del Renacimiento y del racionalismo y, por otro, declaró el «primitivismo» y la irracionalidad de la fantasía poética. O, justamente por eso, Vico, a su modo, ¿no fue quizás un barroco, la extrema conciencia filosófica que define y a la vez supera el Barroco?

La rehabilitación del Barroco tuvo lugar hacia fines del XIX (el estudio de Wölfflin es de 1888) y halló su pleno y adecuado desarrollo en el primer cuarto de nuestro siglo. Aparecieron luego nuevas reacciones, nuevos intentos de reconducir al Barroco a un significado despreciativo y *derogatory* (Croce), hasta que en estos últimos años (y *La Querella del Barroco en Pontigny* de D'Ors es el documento más atrayente) se ha vuelto a consolidar la tesis revalorizadora, es más, se ha querido dar validez a una tesis extrema y sugestiva, que pretende extender la noción de *barroco* a un valor idealmente universal, de tal modo que con él se sustituya la noción de *romanticismo* en su perpetua antítesis al *clasicismo.*

Ciertamente, este proceso de revalorización se vio favorecido por definidas condiciones culturales: mientras que el romanticismo histórico, afirmando, por un lado, la irracionalidad de la vida del arte, había cancelado numerosas y resistentes incompresiones y, por otro, había dado vivo ejemplo de una cultura anticlásica («aberrante», como decían los académicos) y, sin embargo, positiva y creadora de vivos y diversos valores culturales, el positivismo después, también en este campo, ejerció «diplomáticamente» su gran obra filológica.

Pero éstas son condiciones generales, que han actuado a distancia y han contribuido a la creación de un ambiente bien preparado y dispuesto. Existen luego hechos más directamente relacionados, que se han dado cita para reavivar el interés precisamente sobre esa descuidada etapa de la vida espiritual y, mientras tanto, el nuevo sentido del arte, la nueva intuición estética de «fin de siglo» propiciaron una situación más favorable y casi una indulgente simpatía. Por detenernos solamente en torno a un discurso de poéticas, citaremos: el *wagnerismo* y su doctrina, el *simbolismo* en poesía, con su disforme y complejo sentimiento de la palabra, con su revolución sintáctica y musical del decir; el *liberty,* con el variado y tortuoso ondular de las masas arquitectónicas en formas floreales, con su conversión de la casa en un cerrado jardín oriental, en un paisaje privado; el *impresionismo,* para el que en la pintura la energía plástica del dibujo cede las armas a la fuerza de la «forma-color»; y el irracionalismo y relativismo extremos del pensamiento filosófico; y, finalmente, el gusto por el exotismo, por las costumbres lejanas de Oriente...; he aquí un ambiente cultural en el que la palabra «barroco» debía de buen grado perder su connotación de condena para adquirir una cadencia amable y familiar. En aquellos años se puede fijar de hecho el momento en el cual se produjo el cambio de significado desde un sentido irónico y agresivo a otro que etiquetaríamos de «neutro», a la vez aceptable para el gusto y el pensamiento.

Pero ya en la primera mitad del XIX, en aquel atractivo y vivaz mundo de filólogos, historiadores y críticos de una remota Alemania culta y humanista, abierta a la libertad espiritual de artistas y aficio-

nados, extraordinariamente entendidos viajeros del arte, cuyos modelos ideales eran Winckelmann y Goethe, se había intuido con acierto una menos polémica acepción de la idea. Y precisamente en el *Handbuch der Kunstgeschichte,* que publicó el doctísimo Kugler, con la ayuda de su alumno y amigo Jacob Burckhardt y que despertó un enorme interés, el ideal griego no aparece ya como el único modelo superior del arte, ni como el único objeto de una historiografía del arte antiguo: hindúes, asirios, incluso americanos precolombinos suscitan igualmente interés: y la nueva aplicación del historicismo herderiano e idealista a la declaración de las artes figurativas ofrece los modos de una distinta comprensión de los orígenes, del desarrollo y del devenir del arte, y un distinto sentimiento de universal simpatía y tolerancia por cualquier creación en su diversidad, originada por el cambio de tiempos, razas y civilizaciones.

Es en este clima cultural donde se intenta justificar y entender históricamente el *secentismo*: no tanto aún dentro de una historia de formas, sino más bien en una historia moral de la cultura que justifique la historia artística. Y, de modo semejante, aunque con resultados distintos de aquellos con que más tarde De Sanctis (que fue después colega de Burckhardt en Zurich) querrá explicar el *secentismo* literario italiano, Kugler y Burckhardt intentan comprender lo artístico, que les parece como el producto del viento convulso de la Contrarreforma, de las luchas de religión y también de la acción sutil de los jesuitas. Se llega así a justificar, e incluso a ensalzar, el mérito de la escultura y más aún de la pintura («parece que todas las fuerzas se concentren en la pintura»), en su «nuevo audaz movimiento de *naturalismo* nuevo» y quebrado. Lo singular es, sin embargo, que tal declaración no valga además para la arquitectura, sobre la que permanece todavía inamovible el juicio académico: véase la opinión sobre Borromini, que parece la traducción, si bien no literal, del texto de Milizia al que hemos aludido:

> Él dejó de lado, siempre que le fue posible, toda línea recta en sus construcciones, tanto en la iconografía como en los alzados, y se complació en las curvas más variadas, en las conchas, volutas y cosas por el estilo. Quitó a las formas principales la importancia que les corresponde, tratando a capricho y de forma extravagante las subordinadas, las que servían sólo a la decoración, como si fuesen las partes más relevantes. Asombra que tan deplorable corrupción del gusto haya encontrado ardientes partidarios y muchos imitadores.

De la incongruencia se dio cuenta ciertamente Burckhardt, y además en sus trabajos llegó a la conclusión de que también para la arquitectura, a partir de Miguel Ángel, había llegado, en efecto, el fin del Renacimiento, pero no la ruina y casi el definitivo abismo del arte: y con el nombre de «barroco» (y aquí parece casi prever el senti-

miento de una historia del arte como historia del estilo, es más, Wölfflin sostiene: *«es la primera investigación en torno al estilo;* de ella han bebido todos los trabajos posteriores») Burckhardt quiso indicar sobre todo ese momento de la arquitectura italiana en el que se comienza a intuir una condición y casi una ley de la mutación de las formas artísticas; ese momento en el que el clasicismo humanista parece llegar a una especie de peligroso y casi saturado «límite de maduración», a una especie de rica y complicada madurez, que, aun conservando todavía un orden propio de severidad y austeridad, pasa lentamente a lo «libre y pintoresco», para llegar por fin a un movimiento tan vivo y vibrante que el crítico siente la necesidad de recurrir a la feliz imagen musical, recordada también por Croce, de un continuo *fortissimo.* Es más, Burckhardt, en el *Cicerone* y también en los estudios sobre la arquitectura del Renacimiento en Italia, mostró cierta simpatía, siguiendo su gusto de formación regular, por la que nosotros hoy llamaríamos la primera y más correcta fase del Barroco italiano y, en particular, por la grandiosa y liviana escenografía de Palladio.

Así no nos extraña que fuese otro amigo de Burckhardt (se entiende perfectamente que Nietzsche) quien advirtiese que la condena del Barroco era ya una actitud de pedantes. Con aquella sensibilidad extrema que siempre tuvo hacia los cambios de la cultura, y con esa especie de desesperada, en extremo desesperada, penetración que poseía, Nietzsche no hizo otra cosa sino captar un cambio de su tiempo, del que él mismo fue ciertamente, si no el mayor responsable directo, sí uno de los mayores.

Pero aquí es preciso volver finalmente a Lessing o, mejor, a un problema que fue caro a los hombres del iluminismo europeo y que Lessing resolvió con la más nítida claridad: hablo de la distinción, propuesta en el *Laocoonte,* entre la *pintura* o *arte del espacio* (que usa figuras y colores del espacio, y que finge, por tanto, el *movimiento)* y la poesía o *arte del tiempo* (que usa sonidos articulados en el tiempo, y que por ello, a su modo, *vive el movimiento*).

Ya en el 1869 —justamente mientras estaba meditando *El nacimiento de la Tragedia*— Nietzsche, en una carta a su amigo Rohde, declara que tiene la intención de «dar un paso más allá del *Laocoonte* de Lessing»: y el «paso adelante» fue el violento torbellino en el que se vieron arrastradas aquellas nociones de *arte del espacio* y *arte del tiempo* a la luz del inquieto irracionalismo estético del joven «cañonero prusiano». Así, Nietzsche, ese filósofo schopenhaueriano y wagneriano, ese filósofo que a su modo revivía en sí el tradicional sentimiento artístico de la filología y de la crítica de la Germania clasicista y romántica, con su encendida prosopopeya juvenil del arte y del pensamiento de la antigua Grecia, realizó una exasperada crítica de la figura académica, que era el fundamento de los juicios negati-

vos en torno al Barroco: y compendió en su esfuerzo un vasto y concorde movimiento de la cultura europea. Por este camino llegó a declarar su nueva interpretación dicotómica de la vida del arte, su forma nueva de entender la distinción de *arte del movimiento* y *arte del espacio:* para él la antítesis se sitúa entre los plásticos símbolos de Apolo y Dionisos, «arte de la imagen» (pintura) y «arte de la música» (que es también poesía). Al joven y ferviente wagneriano la música se le antoja el momento del éxtasis, el instante del horror, cuando en un ardiente arrebato naufraga el *principium individuationis,* y el hombre se anula en una unificación total con el mundo; la música se siente como fuerza excitante del sonido, torrente compacto de la melodía, plena mímica de la danza ditirámbica; y a ella se opone el movimiento del *sueño,* en el que todo es necesidad, evidencia, apariencia, orden, individualidad: un «*sueño,* que debía ser regulado por una íntima *casualidad lógica* de líneas, de contornos, de colores, de agrupamientos semejantes..., los mejores bajorrelieves» y cuya «música... era la *arquitectura dórica* expresada en *notas ligeras y descriptivas,* como son las propias de la cítara».

Así, frente a *esta claridad de la verdad de Delfos, que es equilibrio y medida, que es defensa del individuo y de la conciencia de sí mismo, del orden, de la armonía, está la desmesura de la naturaleza, la embriaguez de una verdad en la que el individuo se anula en el sentimiento dionisiaco y en la trágica sabiduría silénica:* y una distinción estética del arte se amplía hasta devenir el principio de una verdad universal del mundo. Frente a un sistema de equilibrio y de razón se afirma la igual validez de un sistema fuera de la norma, el de los instintos y de la irracionalidad. Razón y *Wille.* Y entre tanto, entre el gran alboroto de filólogos y académicos (solamente Burckhardt y Rohde defendieron a su amigo), en la misma Grecia ideal, que era sostén y patrimonio de los últimos rezagados clasicistas, se produce una peligrosa disidencia; frente a este *sentimiento clásico,* es más, *por debajo* de él, fermenta convulsamente —en la idea y en la imaginación misma de la antigua Grecia— lo que nosotros hoy llamaríamos un sentimiento *barroco.*

Nietzsche no dio explícitamente este paso. Presintió quizá su necesidad; y en *Menschliches, Allzumenschliches* (I, 214), en sus formas de fantasía imaginativa y emblemática, alude a la música de la Contrarreforma y del protestantismo (Palestrina, Bach) y observa que «la música es quizá el estilo barroco».

De todas formas, él no dio resueltamente ese paso definitivo. Sí lo dio, sin embargo, Wölfflin. La *Disputa del Laocoonte* ha llegado aquí a sus extremas consecuencias: aquí acaba y se transforma: se transforma ya en la nueva y punzante *Disputa del Barroco.*

En el ambiente y en la época de la estética wagneriana, ve la luz en 1872 *Die Geburt der Tragödie;* el libro fundamental de Wölfflin,

Renaissance und Barock, es de 1888. En suma, cuando el crítico emprendió su delicada operación de revisión, el alcance de la idea del Barroco era el siguiente: en cuanto al límite geográfico y cronológico, aunque existieran ya las premisas para hacer del Barroco una categoría universal, se le situaba entre la mitad del siglo XVI y el fin del Rococó (casi doscientos años) en el occidente italiano o italianizante; en cuanto al límite de su aplicación artística, era solamente válido para la arquitectura y, en segundo término, para las artes figurativas; en lo que respecta al juicio histórico, si bien tímidamente había un intento de distensión histórica, el Barroco se presentaba todavía prevalecientemente como una categoría de un mero juicio de gusto, y aún negativo, un rechazo estético y moral más o menos firme y resentido; en cuanto a las causas, el Barroco (si se excluyen ciertas reveladoras simpatías de Burckhardt) se consideraba como una corrupción, una desintegración (no ya, sin embargo, una «aberración») de la arquitectura después de Miguel Ángel, debido a las particulares condiciones del *secentismo*, a la situación de Italia o de Europa tras la Contrarreforma, las luchas de religión, el Españolismo.

Algún paso adelante se había dado; pero Wölfflin se presentó como el hombre adecuado en el momento oportuno, para revisar esta intrincada materia, que, si en la superficie parecía estancada y casi definitivamente resuelta, bullía en cambio en el fondo con una vida que fermentaba por un latente calor.

De hecho Wölfflin vivió en el sentimiento y en la espiritualidad de fin de siglo, espiritualidad que, por la índole de sus preferencias, aspiraciones y verdades aceptadas, parece estar, como hemos visto, particularmente dispuesta a simpatizar con el Barroco. Wölfflin insufla en este ambiente su particular y compleja formación estética de hombre que ha encontrado el justo punto de fusión entre la lección de antiguo y nuevo saber de Burckhardt («Esta obra —dice el mismo Wölfflin en un prefacio a su ensayo— inspirada por las impresiones de una estancia en Roma y por el estudio de las obras de historia de la arquitectura de Jacob Burckhardt...»), de Nietzsche, y de la experiencia del «arte nuevo», por un lado; y, por otro, la de los teóricos de la pura visibilidad, Hildebrand y Fiedler; en él, de hecho, en cierto aspecto, la exigencia de Kugler-Burckhardt de una historia de la cultura a través del arte se purifica en una mera historia de los estilos, como «visiones» típicas de los siglos, como modos de entender la forma variable de los siglos; en otro aspecto (y aquí el formalismo visibilista se enciende como al contacto con la alta temperatura del esteticismo del joven Nietzsche), amplía el sentido de la elemental distinción de Hildebrand entre «arquitectura» y «expresión» en la más opuesta antítesis de «clásico» y de «barroco»; así, mientras se da a las dos nociones el sentido de extremos polos formales de la vida de las artes figurativas (que son modos típicos de mirar el mundo o, hablan-

do como el mismo Wölfflin, «otra orientación hacia el mundo»), por primera vez el Barroco parece asumir por fin un significado ideal de forma típica, que se presenta como criterio necesario y universal de una historia y visión del arte.

Ya en el estudio sobre *Renacimiento y Barroco,* con esos perfectos análisis estilísticos, expresados de modo excelente mediante delicados símbolos, en un texto vigorosamente realzado por una sintaxis briosa y segura, Wölfflin advierte que él no se interesa ya por la existencia de todo el Barroco, sino por el instante más característico y más crítico del Barroco: por el *Barroco romano moderno;* y asimismo recuerda que existe un *Barroco romano antiguo* con análogos signos de alteración del gusto clásico. Ya en esta aclaración queda patente la individualización de varios *barrocos históricos,* bien definidos en el tiempo, que se manifiestan como una categoría superior, de la que servirse oportunamente para iluminar algunos aspectos fundamentales de la historia de la cultura artística que permanecían hasta ahora en la sombra. Y este barroco ideal se muestra como un «polo» de una fundamental dicotomía formal de las artes figurativas, como una de las «formas generales de representación»: en *Kunstgeschichtliche Gründbegriffe,* Wölfflin define el desarrollo histórico e ideal del clásico al barroco como un desarrollo de lo *lineal* a lo *pictórico,* de la *visión de superficie* a la *visión de profundidad,* de la *forma cerrada* a la *forma abierta,* de la *multiplicidad* a la *unidad,* de la *claridad absoluta* de los objetos a la *claridad relativa.* Dentro de estos límites, que hallan un sentido exacto a través de un decidido y minucioso análisis particular de las formas indicadas, el arte vive, se mueve, se transforma: dentro de estos límites, figurativos, el arte se muestra verdaderamente como un ininterrumpido movimiento activo de vida espiritual y el «arte nuevo» encuentra el motivo de su convicción de superioridad.

De Milizia a Wölfflin asistimos así, con un placer casi tangible, al nacimiento y al lento crecer y desarrollo en organismo vivo y complejo de una categoría histórica y espiritual de singular relieve, de vida intensa y compleja. Después de Wölfflin asistimos a su sólida madurez, llena de dinamismo, de crisis, de vuelta a empezar. De cualquier modo el paso se ha dado, y además con un gesto ágil y erudito a la vez de «pensador estilista», como podía complacer a Nietzsche y como se entendía dentro de la mejor tradición de estos estudios en Alemania. A partir de ese instante queda abierta la Disputa sobre el Barroco, una discusión entre ingenios con un diálogo lleno de humanismo, y que tuvo gran éxito además por la delicada e imaginativa superioridad con que fue inicialmente expuesta. Ahora la cuestión se plantea de forma adecuada para la investigación de la cultura que se avecina, con un nuevo y definido sistema de trabajo, y quien después de Wölfflin asuma afrontarla, debe considerar esta diversa problemática.

Sólo posteriormente a *Renaissance und Barock,* en sus estudios sobre el arte barroco en Roma (en el volumen póstumo publicado en 1908), Riegl pudo contemplar serenamente al Barroco, no como una «decadencia», sino como un período diverso de los precedentes, en cuanto crea, naturalmente entre incertezas y contrastes, un arte nuevo [1]. Más tarde las distintas propuestas de Schmarsow (1897) se entrecruzan con las oportunas investigaciones de Brinckmann (1917), con los estudios de Weisbach (1924) sobre el Barroco en los diferentes lugares de Europa, de Schubert (1908) sobre el Barroco en España, de Sitwell sobre *Southern Baroque Art* (1927). Además de las formas artísticas, se estudia, es obvio, el espíritu que las anima; y encontramos a Weisbach una vez más, tratando sobre las relaciones entre Barroco y Contrarreforma (1921), a Weingartner, que intenta señalar la esencia del espíritu del Barroco (1925), a Escher (1910), que estudia las relaciones entre Barroco y Clasicismo, a Maugain (1909), que se detiene en la cultura intelectual en la Italia de la Contrarreforma y del Barroco. Se estudia la poesía barroca en Italia, en Alemania, en Inglaterra, en España; a Strich (1916), a Toffanin (1920), a Spoerri (1921), a Cysarz (1924), a Praz (1925)... Y estudios sobre la música, y revalorizaciones musicales, e investigaciones acerca de los instrumentos nuevos...

No es que el prejuicio contra el Barroco se haya anulado del todo: se habla todavía aquí y allá de «decadencia», pero existe todo un interés por el cambio de las formas, por las razones íntimas provocadoras de estos cambios. Entre tanto la problemática sobre el Barroco histórico (me refiero al Barroco moderno) se ha ido ampliando: se delimitan claramente cuestiones de estilo (el estilo «pintoresco» y «grandioso», el «macizo» y «voluminoso», el «movimiento»: formas todas que implican cada una, a su vez, una vasta sucesión de problemas en su estructura interna y en sus reflejos históricos; la discrepancia entre Wölfflin y Schmarsow a propósito de lo «pintoresco» es típica), de relaciones con otras épocas del gusto (Renacimiento, Arcadia, Neoclasicismo, Romanticismo...), de delimitaciones de tiempo y de lugar (el límite cronológico es de diversa interpretación, el área geográfica se extiende poco a poco a todos los países de Europa), de causas o de ideales concomitancias ligadas entre sí (jesuitas y Contrarreforma, luchas religiosas, decadencia moral y política de Italia, Españolismo...), de juicio histórico estético (¿disolución o aberración del arte o bien realidades de nuevas formas, de libre fantasía?), de relaciones con las otras artes (con el «conceptismo» en

---

[1] Véase también L. Venturi, *Histoire de la critique d'art,* Ed. de la Connaisance, S. A., Bruxelles, 1938, p. 325. [Edición española en Gustavo Gili, Barcelona, 1979. *(N. de la T.)*]

poesía, con la música nueva —de la que Flora, haciéndose eco de Nietzsche, dice que es la «verdadera e infinita originalidad del tiempo»—, con el teatro...), de relaciones con la nueva ciencia y con la nueva filosofía (naturalismo, visión heliocéntrica y leyes de Kepler, nuevos métodos en los estudios científicos, historicismo de Vico: en las sucesivas etapas del Barroco...), de una periodización interna (barroco inicial o *severo,* etc.).

Después de Wölfflin, estas relaciones fueron poco a poco profundizándose en la cultura, mostrando que la noción *histórica* de Barroco podía ampliarse a denominación de un «siglo» del espíritu, a un modo diverso y revolucionario de entender la vida, a un tipo humano espiritual y físico. Y parcialmente se intuyó que los nuevos descubrimientos científicos podían armonizarse con el nuevo sentido del arte: con las diversas formas de la arquitectura, con la pintura de la luz y el claroscuro, y con la poética conceptista de la palabra (¡una poética, se entiende, en modo alguno despreciable!) en sus múltiples desarrollos en las más lejanas naciones; y, por fin, se advirtió también que el nombre de Barroco podía muy bien servir para comprender varios aspectos de un mismo estado de ánimo, para indicar la unidad entre ciencia, arte y pensamiento de una época post-renacentista: un vínculo evidente para unir entre sí en varios aspectos a Miguel Ángel, Rembrandt, Palestrina y Bach; asimismo, a El Greco, a Shakespeare en algunas facetas, y, en fin, podríamos citar igualmente a Bruno, Campanella y Vico.

Se comprende así que la esencia estilística del moderno barroco histórico es una mutación de las formas que está de acuerdo con la historia y con la superación de aquella angustiosa situación del hombre, que fue propia de un tiempo alterado por una universal renovación, de un tiempo que, como todas las épocas de la vida de la cultura, puede tener, según ciertos particulares intereses y razones, aspectos positivos y negativos, pero que tiene siempre una singular importancia por esa trágica seriedad del hombre nuevo:

> Se vuelve a encontrar esta gravedad en todos los lugares: la religión preconiza la autodeterminación, el mundo laico se opone de nuevo al mundo eclesiástico y sagrado, la alegría de vivir ingenua termina, el Tasso escoge, para su epopeya cristiana, a un héroe que está cansado de este mundo; en las relaciones sociales domina un tono acompasado y mesurado, la gracia libre y ligera del Renacimiento termina, gravedad y dignidad la reemplazan... [2].

[2] Wölfflin, *Ren und Bar,* II, 7. Véanse también las agudas observaciones —donde las imágenes se izan en símbolos típicos— sobre las relaciones entre la fantasía del cuerpo humano físico y de su vestimenta en el Gótico, en el Renacimiento, en el Barroco, y las respectivas formas artísticas. [Para la cita de la versión castellana: *Renacimiento y Barroco*, Equipo Editorial de Alberto Corazón, Paidós, 1986, p. 90. (*N. de la T.*)]

La historia y la superación de esta inquieta «tristeza grave», de esta pesada seriedad es la historia y la superación del Barroco: y aquí está, también para Wölfflin, la singular importancia del Barroco, como tiempo necesario y activo componente del prolegómeno al mundo contemporáneo, vivo, y nuestro.

Un tal desarrollo de encendidos y variados intereses suscitó naturalmente reacciones, entre las cuales, además de aquéllas de un ocioso academicismo retardado, también se hizo presente, conspicuo y enérgico, el resentimiento de la tradición clasicista y romántico-*risorgimentale* de nuestro país, dispuesto de una forma natural, por cuestiones de gusto o cuestiones cívicas, a la desvalorización radical del Barroco. Digno heredero de estas tradiciones, que él libera de muchos ídolos polémicos y lleva a un sentido histórico más profundo y educado en una doctrina más sistemática, Croce, en sus diversos estudios sobre el *secentismo* y en su muy erudita *Storia dell'Età Barocca in Italia,* intentó retomar nuevamente aquella polémica, proponer nuevamente al Barroco como una «variedad de lo feo», reivindicar conscientemente una valoración que parecía ya definitivamente vencida:

> Los orígenes muestran que la palabra y el concepto de «barroco» nacieron como un intento reprobador para señalar no ya una época de la historia del espíritu y una forma del arte, sino un modo de perversión y de fealdad artística. A mi parecer, es necesario que ellos *conserven o retomen en el uso riguroso y científico esta función y significado, ampliándolo y dándole mejor determinación lógica.*

Porque

> ... el Barroco, como toda especie de lo feo artístico, tiene su fundamento en una necesidad práctica, cualquiera que sea, y de cualquier modo que se haya formado, pero que en casos como en el que tratamos se configura simplemente en demanda y placer de algo que deleita, contra todo y, ante todo, contra el arte mismo... Y verdaderamente no hay dificultad alguna en indicar la característica del Barroco... en la sustitución de *la verdad poética,* y en el encanto que de ella dimana por el efecto de lo inesperado y de lo asombroso, que excita, despierta curiosidad, aturde, merced a la particular forma de placer que procura.

Así a Croce el Barroco no le parece ya un momento histórico de la vida del arte [3], sino una expresión del «no-arte», del sentimiento

---

[3] Véase en la apostilla reafirmado el deseo de Croce de reaccionar frente a la última cultura en forma consecuente («Postilla» alla *Storia dell' Età Barocca in Italia*, p. 491):

«Representa, por tanto, esta *Storia* una *consciente reacción* a toda aquella parte de la más reciente crítica e historiografía artístico-literaria, que se vanagloria de haber conferido carácter positivo al concepto de barroco, durante largo tiempo, y todavía en Jacob Burckhard, tratado como negativo.»

práctico en una voluntad hedonista y sensual, que, si tuvo particular conciencia e interés en el siglo XVII, se puede igualmente encontrar en la estructura de todo el desarrollo estético de la humanidad, expresión de un error del que es necesario moralmente liberarse. En nombre de la unidad de la Belleza, Croce niega al Barroco un contenido *artístico ideal* (no se puede contraponer el barroco al clásico); niega también que tenga un contenido *histórico-artístico,* en cuanto estilo de una edad: se trata, por el contrario, de un «contra-estilo» de carácter práctico; niega, en fin, que tenga un contenido espiritual, porque el Barroco no tuvo un *ideal universal.* No la Contrarreforma, ciertamente, ni otro semejante.

Croce proponía estos dos puntos de vista entre 1925 y 1929. Sus opiniones se difundieron pronto y tuvieron como resultado, sobre todo, suscitar una aguda y animada renovación del interés, una nueva y diferente problemática en torno a la noción del Barroco. Y es un hecho que, si a partir del 29 hubo una labor vasta y abierta de renovada comprensión, ésta se resuelve en una discusión con Croce: bien en una continua polémica sobreentendida, oponiendo fuerza de sistema a fuerza de sistema (como en el caso de D'Ors), bien en un intento de probar la resistencia de las argumentaciones (como en el caso de Calcaterra), bien asumiento una posición de sabio punto medio conciliador con algún agudo pronunciamiento polémico (como en el caso de Flora); de todas formas, la siguiente literatura sobre el Barroco se sirvió de los logros de Croce, más como de útiles reactivos que como signos de una dirección resueltamente nueva y determinante.

Se ha visto cómo el Barroco es una noción que cambia su sentido y su valor en relación con el cambio de las condiciones culturales, y una nueva interpretación del Barroco nos ha dado, naturalmente con la hipótesis orsiana, el último neoclasicismo europeo.

Expresión del sentimiento de una compleja reacción al «fin de siglo», precisamente en nombre de la claridad y del orden de la razón, el pensamiento orsiano, en coherencia con otros aspectos de la cultura contemporánea, propone una teoría dualista sobre la antítesis *razón-vida.* D'Ors, que ha vivido en la cultura del área espiritual latino-postbélica, que ha vivido en el tiempo del nuevo impulso clásico entre Le Corbusier, Picasso y Valery, entre cierto Cocteau y cierto Alain, en el tiempo de la «pintura metafísica», de la «arquitectura racional» y del «estilo ensayístico», debería ser, por naturaleza, más que nadie hostil al barroco. Y de hecho lo es, pero no sin tener en cuenta los resultados de toda la crítica contemporánea. Al contrario que una «variedad de lo feo», el Barroco es para él la antítesis del Clásico, y esta oposición halla su fundamento de universalidad —en verdad no es más que su reflejo estético— en aquel originario dualismo, que es toda la filosofía orsiana, entre la *Vida,* o impulso de las

fuerzas irracionales (la noción de *vida* parece aquella que viene ofrecida por el antiintelectulismo de «fin de siglo»), y la *Razón,* o actividad creadora de las leyes lógicas (y aquí se intenta purificar la concepción «económica» de las leyes científicas). La *Vida* representa un peligro para la energía activa del hombre, una atracción seductora, un tóxico verdaderamente mortal para el individuo, que se deja hundir; la *Razón* es la fuerza que ofrece al hombre el orden en el que pueda moverse con soltura y vivir con libertad, dominio y dignidad humana. *Clásico* y *Barroco* se convierten así en dos categorías universales que estéticamente llevan en sí la misma inquietud de la antítesis originaria: están recíprocamente condicionadas y tienen diversas expresiones históricas. El Barroco (y aquí se reelabora profundamente con un particular punto de vista y una especial información de gran valor sintético toda la precedente meditación sobre el tema) es todo lo que en el arte no sea geometría, orden, luz intelectual: el Barroco se presenta cada vez que en el arte la energía clara y racional del hombre cede a la naturaleza y se deja vencer por el sentimiento, por el instinto, por el inconsciente, por la multiplicidad y por el movimiento, por un estado de inocencia y como de perdido paraíso..., el Barroco es la eterna femineidad del mundo. Con su refinado conocimiento (la «Disputa del Barroco» es la prueba de más sutil y elevado juego) D'Ors ve el Barroco como un *eón,* como un principio eterno que se configura variadamente en la historia de la cultura y en la morfología histórica del arte: en el Alejandrinismo, en el siglo XVII, en el Romanticismo, en el Impresionismo..., formas todas de la cultura que pueden atraernos, que podemos también amar (sintomático el afecto de D'Ors por Goya); pero la atracción y el afecto no deben hacernos olvidar nuestra postura de intelectual suspicacia, de dignidad inflexiblemente *humana,* de racionalidad enérgica y victoriosa en una luz resplandeciente de emblemas geométricos. Si Pater dijo en otro tiempo que todas las artes tendían a la *condición de la música,* D'Ors diría hoy que todas ellas *deben* tender a la *condición clásica de la arquitectura.* Sólo tal disposición del espíritu garantiza nuestra salud moral y estética: sólo por esto preferiremos las «formas que pesan» a las «formas que vuelan».

No es éste el lugar para una adecuada discusión de la tesis orsiana, discusión por otra parte que hemos mantenido en distinto lugar: Allí, sin embargo, se da testimonio de dos realidades; esto es, que una manera de observar el Barroco con suspicacia, que no puede ser la de un moderno clasicismo, logra encontrar un acuerdo plausible con ciertos resultados innegables de las investigaciones contemporáneas; y, después, que la fuerza de la noción de Barroco es tal, que en una situación extrema como la orsiana se intenta hacer de ella uno de los fundamentales pálpitos de la verdad. Si por algunos el Barroco pudo ser considerado como un prefacio al romanticismo, en D'Ors,

ahora, es el romanticismo el que aparece como una variación, una *especificación* del Barroco.

Ahora bien, si el idealismo italiano contemporáneo encuentra su límite en aquel «realismo conceptual» por el cual la riqueza del concepto, su misma vida, tienden a entumecerse, a hacerse dogmáticas, el racionalismo post-romántico orsiano se detiene en un límite pragmático-intelecual, en el que el concepto corre el peligro de anularse. Por lo demás, es un hecho que la cultura nos ofrece hoy dos opiniones sobre la noción de barroco: una acusa reiterada y severamente al Barroco de ser una «variedad de lo feo»; otra corre el riesgo de anularlo en un punto eterno de la verdad metafísica.

Pero si la tesis orsiana exige una nueva prueba lógica acerca de la legitimidad, que nos parece discutible, de esta ideal amplificación, por la que la realidad específica de la noción se disuelve en las de Naturaleza y Vida, la propuesta de Croce exige, en cambio, una nueva prueba idónea de su resistencia a la compleja problemática que la cultura ha ido —y va todavía— desarrollando en torno al concepto; y particularmente fructífero en este sentido resulta el estudio de Calcaterra *Parnaso in rivolta.*

Con reiterada insistencia Croce afirma que es necesario que la idea de Barroco conserve o retome con más firme y consciente vigor lógico su antiguo significado de descrédito: todo su discurso, toda la validez de su discurso, se basa, sin embargo, en la renovada acogida de la opinión del Resurgimiento de que la poética del Barroco es la *poética de lo sorprendente,* es la *poética de la maravilla* nacida de espíritus vacíos y débiles; y tal poética Croce la estudia de modo particular en la literatura y en el gusto literario en Italia. Él mismo advierte que su investigación no comprende la literatura europea y que su libro habría recibido más tradicionalmente el título de *Storia della letteratura italiana del Seicento.* Vemos así nacer su interpretación del siglo XVII italiano. Es éste un límite explícito. Y explícito es también el otro límite: que la investigación prescinde de un análisis de las artes figurativas, de la arquitectura, de la música, etc., italianas y europeas del mismo período de tiempo.

Sea como fuere, restringiendo de forma tan resuelta el concepto de Barroco, se le está conceptuando todavía bajo una noción de gusto y de estimación; y entonces tenderá: o a referirse históricamente sólo a aquellos poetas *second rate* de los que el único relevante es Marino, a aquellos pocos pintores menores de los que habla Bianchini en el texto citado por Croce a indicación de Longhi [4], y a pocos arquitectos; o a definir por analogía situaciones, que en la historia de las letras y de las artes se vuelven a presentar fácilmente con igual ex-

[4] En *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento,* Laterza, Bari, 1931, p. 329.

travío y error. Para los artistas que constituyen el Barroco histórico, el juicio de Croce será la ratificación consciente y lógicamente fortalecida de aquel citado por Milizia a través del moralismo de De Sanctis. Véanse las líneas dedicadas en la *Storia dell'Età Barocca in Italia* a la arquitectura y, en particular, a Borromini: en estas líneas Croce encuentra justificación al delirio y a las sacudidas del gusto, a la inquietud subrayada por los críticos, en un deseo de asombrar, en una ostentación nacida como de un «vacío» del espíritu.

Pero si la ampliación del concepto de Barroco nació precisamente de la crítica a esa limitada acepción, a ese estrecho límite para la manifestación de ciertas concordancias culturales, nos veremos obligados a pensar que un juicio tan resueltamente negativo no podrá referirse a toda la etapa que, en el lenguaje común del discurso crítico europeo tras 1900, toma el nombre de Barroco. Aludiendo a los diversos aspectos y no sólo italianos de la cultura de aquel tiempo, aspectos que, aun lentamente, han ido revelando tantos caracteres comunes, aquella interpretación del Barroco ¿todavía es válida? En otras palabras, la «poética de la maravilla» ¿justifica tan diversas, complejas y, sin embargo, ligadas entre sí, formas de barroco europeo? Y una pregunta aún más directa y enérgica: incluso deteniéndonos dentro de las propias formas particulares de la cultura italiana del XVII, la «poética de la maravilla» ¿tiene realmente ese sentido de descrédito sobre el que se ha basado toda la negación del Barroco?

Sobre estas propuestas, que parecían de mayor relieve, se ha detenido la crítica posterior: y sobre la última, más inquietante y audaz, con afortunados resultados de documentada persuasión, se ha ocupado oportunamente el análisis penetrante de Calcaterra. Entre otras cosas consigue manifestar qué profundo sentimiento subyace en aquella poética, qué situación real del espíritu: no es poética de espíritus vacíos y débiles, sino —y es cosa distinta, es más, de profundo y universal sentimiento— poética de «espíritus en barroco»:

> Históricamente no hay duda de que el siglo XVII puso de nuevo en discusión toda la vida espiritual y todo el orden del universo; que la Arcadia buscó en vano huir de ese conflicto ideal, alejándolo como un tormento..., que el neoclasicismo buscó alcanzar con una poética casi racional la contemplación de la belleza ideal; y que, por último, el romanticismo, rompiendo todas las cadenas, revisó vida y poesía *ab imis*.

Las nuevas especulaciones fueron como una subversión del espíritu, el alma se desequilibró entre las inquietudes religiosas, el peripatetismo aún autoritario y la filosofía naturalista y experimental... En suma, contrariamente a un producto de espíritus vacíos, el Barroco literario italiano del siglo XVII es el producto de una angustia humana, que, frente a este gran cambio de todas las más enraizadas

convicciones, llega a la conclusión de que el conocimiento de la verdad es un mero sistema de metáforas: y

> el Barroco es la expresión estilística de quien ve toda la vida espiritual, desde la experiencia sensible a la especulación metafísica, reflejada en una inmensa e inagotable metáfora, formada a su vez por miríadas de inagotables metáforas.

Clásico, Romántico, Barroco... son nociones que encuentran su fundamentación en un constante proceso de abstracción de la cultura en su desarrollo histórico y en la puesta en relieve de aspectos típicos del arte y del gusto. Son, por tanto, nociones extremadamente problemáticas. De las cuestiones que suscita la idea de Barroco, se ha aludido a algunas, pero otras, sin embargo, continúan proponiéndose. De todas formas, la verdad del Barroco se manifiesta sólo como el *resultado total del sistema del Barroco, de un sistema no determinado por particulares condiciones de preferencias estéticas y morales y, por tanto, dispuesto a una visión reductora y parcial, sino tal que en él se verifiquen conjuntamente todas las particulares realizaciones eidéticas y formales, artísticas y culturales del Barroco mismo:* un sistema abierto, en el cual la definición del Barroco no se agote en una dirección unívoca y unitaria, sino que se presente como un «reino» cultural, delimitado y determinado al mismo tiempo por un sistema de *exigencias ideales* y de *realidades de hecho* estéticas y artísticas; y en tal reino, rico de tensiones internas, de dinamismo y vitalidad inagotable, toda disposición particular y pragmática (un cierto gusto, una cierta idealidad), liberada de la pretensión de extenderse arbitrariamente a la totalidad del valor, halla por el contrario exactamente su sentido y su lugar.

Así, aclarada la cuestión preliminar acerca del límite de validez de estas categorías, es preciso también aclarar el sentido y el límite de su pretensión de alcanzar una validez histórica y, a la vez, suprahistórica; se rescata y vuelve a dar significado a todo el vasto y siempre mutable ejercicio del pensamiento humano en torno a su definición (piénsese en la grandísima variedad de significados de que ha gozado en la cultura, por ejemplo, la noción de *clásico*...), se precisa la diversidad de los valores indicados con relación a las diversas formas artísticas y a las distintas formas de la vida espiritual, según lugares, tiempos y gustos diferentes; se declara la tensión interna propia a estas categorías, por la que, sucesivamente, expresan la positividad o la negatividad absoluta de la vida del arte, y su diversa actitud en la crítica musical, literaria, figurativa, en la reflexión de los artistas, de los pensadores, de los filósofos...

Por ahora, la problemática de la idea del Barroco parece presentarse como un movimiento entre dos límites extremos: entre la «consciente reacción» croceana y la enorme amplificación del «eón»

orsiano con sus diversos modos de entender la idea de un «barroco histórico» y de un «barroco ideal». Hay una solución intermedia histórico-cultural, que tiene en cuenta todo el trabajo de aproximadamente un siglo de investigaciones, y ve ahora en el Barroco la categoría expresiva (categoría *histórica* y, por tanto, *neutra,* sobre la que se ejercita libremente la presión de los sentimientos, de las pasiones, de las preferencias) de toda la época situada entre el Renacimiento y el Iluminismo. Tal solución considera que el cambio y la expansión en el tiempo y en el espacio de la discutida noción no ha sido un ejercicio diletante, sino una consciente obra crítica (aunque tal vez ejercida sobre zonas parciales y con diversas experiencias) nacida del hecho de que la idea del Barroco ha sentido la necesidad de pasar de mera categoría de gusto a categoría histórica, ha sentido la necesidad de *historizarse,* de abrirse a una más amplia comprensión y, al mismo tiempo, de aclarar ciertas condiciones generales del espíritu artístico de aquellos años.

Cuando en un libro no específicamente dedicado al Barroco, pero lleno de libérrimos y estimulantes puntos de vista, como *Architecture of Humanism* de Scott [5], un autor que reconoce su personal deuda a Berenson y a Wölfflin, leemos esta equilibrada y franca opinión:

> El Renacimiento desembocó en la conciliación de lo pintoresco con la misma arquitectura clásica, y los dos se fundieron formando el Barroco. No es la última entre las paradojas de aquel estilo verdaderamente grande, el hecho de que logre contener en perfecta armonía estos elementos contrarios. Dar a lo pintoresco la máxima grandiosidad de aspiraciones y, sin embargo, subordinarlo a las leyes arquitectónicas, esto fue experimentado y cumplido por el Barroco. El Barroco no teme impresionar y sorprender: como la naturaleza, es fantástico, imprevisto, variado y grotesco —y sobre todo, a diferencia de la naturaleza, permanece rigurosamente sujeto a las leyes de escala y de composición, cuyo objeto amplía y cuya severidad no quiere modificar—. No es, por tanto, en absoluto accidental, en el verdadero sentido de la palabra, irregular o rebelde, pero hace —puesto que el paralelo es exacto— un uso más variado de las disonancias y de las pausas y está con el estilo más simple y más estático que lo precedió en una relación muy similar al de la música más reciente con la primitiva; amplió la fórmula clásica, desarrollando en ella el principio del movimiento, pero el movimiento es lógico, porque la arquitectura barroca es siempre lógica; lógica como construcción estética incluso donde descuida la lógica del material de construcción. Mantenía la coherencia del objetivo, y sus mayores extravagancias de diseño no eran ni desconsideradas ni incoherentes: *intelectualizaba lo pintoresco.* Era de esperar que el estilo barroco hubiera llegado a reinar indiscutiblemente en los jardines y en el teatro —los dos reductos que permiten mayor libertad al diseño—. Las fuentes y las cariátides de Caprarola, las concepciones escenográficas de Bibbiena y de Andrea

---

Ancheschi, cita en la versión italiana de Elena Craveri-Croce, Laterza, Bari, 1939.

> Pozzo permanecen insuperables. Pero el Barroco podía responder no menos bien a las exigencias de un arte monumental y permanente. La columnata de San Pedro, el San Andrea de Bernini, la Salute de Venecia, la fachada del Laterano son arquitecturas «estimulantes», despiertan la atención, usan de modo vívido y pictórico luz y sombra, sus efectos son profundamente estimulantes. En todos estos edificios se da la virtud inmediata de lo pintoresco, pero su impresión final y permanente es de una difusa serenidad, originada por esa seguridad barroca cuyo reposado equilibrio ni siquiera el convulsionismo barroco podía anular. Son obras hechas para permanecer, porque tienen aquel sólido fondo de pensamiento que nosotros, cuando vivimos a su lado, no indagamos, pero aceptamos;

cuando, como digo —y precisamente a propósito de la discutida y condenada arquitectura—, encontramos un juicio tan franco y equilibrado, se aprecia también qué lento y seguro ha sido el desarrollo del pensamiento crítico contemporáneo en alejarse de toda aspereza polémica, en elevarse hacia una actitud histórica serena que no excluye las razones del gusto. En esta progresiva adquisición de universalidad y libertad está la tarea del pensamiento. Y es en este sentido en el que, tras los estudios sobre Borromini (nos hemos detenido en este autor tan discutido y tan despiadadamente negado por la crítica neoclásica para servirnos de él como de un diagrama sobre el que señalar las variaciones concretas de los juicios y mostrar después cómo los estudios nuevos han conquistado a nuestra *humanitas* territorios que les eran severamente negados), tras los estudios de Guidi, de Hempel, de Bertini, debe ya rescatarse su memoria de arquitecto fantástico y extraordinario: en la *Enciclopedia Nazionale,* entre otras afirmaciones, encontramos esta exacta observación:

> ... Colaborador demasiado modesto, dada su eminente valía, de Bernini, fue su único émulo digno y gran adversario; por otra parte, ambos, si bien por distinto camino, supieron encontrar en la obra de Miguel Ángel el germen de aquella profunda renovación que debía operarse en nuestro arte durante el siglo XVIII. No se ha de silenciar que el extraordinario Bernini, en alguna forma arquitectónica suya, no se mostró insensible a los modelos de B... Honrado nuevamente el arte de nuestro siglo XVII, poco a poco se ha acabado *por comprender que es uno de los más originales artistas italianos.*

Según esta solución, que considera al Barroco como una categoría de la historia de la cultura, se le quiere liberar de toda insinuación polémica y de toda parcial simulación que lo una a un típico «vicio literario»: se deja eventualmente al término *secentismo* la indicación rigurosa de un vicio, prevalente e incluso característicamente literario e italiano (pero que fue, incluso en las otras artes y en las otras naciones, aspecto inferior y desacreditado del Barroco), que en aquel siglo de ruinas y de novedades tuvo sus formas extremas y que, por otra parte, encuentra su justificación y su sentido en un urgente impulso de evasión (por otra parte, hoy, en una cultura en la que la

poesía de Góngora, su juego difícil y su estilo oscuro es tan caro a los contemporáneos [6]; en un mundo que ha aclarado tantas cuestiones del Barroco y del siglo XVII; en un tiempo de tan limitada conciencia histórica, un hombre de gusto, por poco advertido e informado, ¿cómo podrá compartir las formas de la desvalorización resurgimentalista de Marino, de Bartoli...?).

Es cierto que el mundo tuvo para los hombres del Barroco un rostro radicalmente distinto que para los hombres del Renacimiento: un gusto por la línea, un sentimiento del paisaje, un ideal físico del hombre, un placer por las vestimentas, un sistema de hábitos y de costumbres tan dispares que parecían incluso opuestos. ¿Hubiera sido posible en el Renacimiento un amor tan desmesurado por los jardines, una ficción tan bella de fuentes que son casi paisajes (¡las fuentes de Bartoli!), un desenvolvimiento de las formas con una tan gran libertad de instintiva fantasía, y la idea del *hombre de naturaleza* (Gracián) desilusionado de la civilización, y el amor por la cultura «bárbara»? Algo de triste, de perturbado, de inmenso, algo de inmediato, libre y hasta licencioso, ha entrado en el espíritu de los hombres, en las formas de los objetos, en las figuras de la imaginación. Sólo con Vico, una vez llevada a cabo su experiencia, se comenzará a salir de esta condición.

Muchas son las causas de tal desorden, de tal desequilibrio: y, si yo tuviera que hacer un estudio sobre la esencia real de las formas históricas del Barroco, desearía comenzar con una hipótesis de trabajo: probar si —y en qué medida— haya podido intervenir en este cambio, junto con los otros diversos elementos, la nueva teoría e imagen del universo, que la nueva ciencia y la nueva filosofía han ido elaborando con viveza: aquel deslumbrante sentimiento de la naturaleza, como *infinitud,* que desaloja al hombre de su condición de centro del mundo, de un mundo que se ha hecho para él y que en él tiene su objetivo, para comenzar enseguida a degradarlo.

Es quizá por la difusión y por el latente bullir de este sentimiento que turba e inquieta, de este *sentimiento del infinito,* por lo que se explican tantas causas de las nuevas formas: de la arquitectura, con su estética de lo «ilimitado»; de la pintura, con su renuncia a la sección áurea y al orden armónico del cuadro, con su explosión y movimiento

---

[6] Se sabe que en España ha habido un movimiento de un renovado interés por Góngora. Y, limitándonos a Italia, piénsese, entre tantos testimonios, en las bellas traducciones de Ungaretti y en la viva pasión e interés que acreditan asimismo los recientes escritos de M. Socrate, *Poesie di Gongora,* Guanda, Modena, 1942. Y recordando un especial momento en el que se vuelve a hablar de «barroco romano» según el gusto de hoy, entre pintores, artistas y poetas contemporáneos (para la pintura, el inicio estuvo quizá en ciertos subterráneos de los *Aviñoneses*, en 1927), léase el escrito de Scipione, «L'arte del visionario (Il Greco)», *Primato,* 1 de diciembre de 1941.

en formas libérrimas y como descentradas (la composición no tiene ya un definido centro estructural); de la poesía, con su sentimiento no ya directo e inmediato, sino como metafórico, polivalente y musical de la palabra. Pero, sobre todo, de la música nueva, esa música de la que dice Nietzsche:

> La música fue el Contra-Renacimiento en el campo del arte; a ella pertenece la más tardía pintura de los *Carracci* y de los *Caravaggi*, a ella quizá también el estilo barroco, más en cualquier caso que la arquitectura del Renacimiento y de la antigüedad. Y aún hoy podríamos preguntarnos: si nuestra música moderna pudiera mover las piedras, ¿las recompondría en una arquitectura antigua? Lo dudo.

Según esta hipótesis y en este sentido, el tiempo del Barroco sería aquel tiempo en el que el arte —todas las artes— por vez primera aspira a la condición infinita de la música. Si yo tuviera que hacer un estudio sobre el Barroco —no sobre la historia y sobre el problema de la noción, sino sobre la cultura y el espíritu de sus formas—, comenzaría por la ciencia, por la filosofía, por la música —me refiero a la *nueva* ciencia, a la *nueva* filosofía, a la *nueva* música—; y bastaría, creo, para dar al sentimiento y a la idea del Barroco abierta universalidad y verdad histórica. Así, la *Disputa del Barroco* —esta contemporánea *Disputa del Laocoonte*— adquiere un vivo sentido para nuestra conciencia de hombres de un tiempo que, por tantas razones, es hijo también del Barroco.

(1945)

Apunte bibliográfico sobre el Barroco y ambigüedad

A mi amigo E. R.

I. LA CUESTIÓN DEL BARROCO

«Barroca disputa del Barroco» y «se discute barrocamente del Barroco»: he aquí dos sentencias que alguno, con las cejas fríamente enarcadas en un claro intento desdeñoso, y no sin cierto orgullo por el ingenioso hallazgo, parece estar (lo advertimos muy bien) a punto de formular. Pues bien, se continúa —y tal vez se continuará durante mucho tiempo— discutiendo sobre el Barroco, abordando, ampliándolos y profundizándolos, los temas recurrrentes y teórica y culturalmente relevantes de una «disputa» famosa: es más, la cuestión (y yo diría que especialmente en la posguerra) se ha abierto ahora a una intensa problemática histórica y teórica de amplios y cambiantes horizontes, y verdaderamente —huidizos como son— estimulantes en extremo. Por otra parte, en lo que a mí respecta, no me serviría de aquellos juegos verbales. Revelan éstos una concepción dogmática de la noción, una fe en la inmutabilidad, en la rigidez de los conceptos y en el poder de las definiciones, que parece en verdad increíble; por otro lado, sirven quizá solamente para indicar la permanencia de algunas vacilaciones e incertidumbres que deben ser expuestas y discutidas. Y si la esencia semántica del término del Barroco es tan irreductiblemente mutable y ambigua que un juez brillante, con sus sencillas argucias, puede encontrarse con las manos vacías y desilusionado, precisamente cuando creía haber dado en el clavo (ciertamente la idea del Barroco «no quiere dejarse atrapar»), es necesario advertir también cómo en el debate que la atañe, ha habido, no hay duda, extravagancias y excesos. Por ejemplo, algunos han pensado que la nueva historiografía pretendía necesariamente la revalorización crítica de cierta insoportable y aburridísima poetiquería del siglo XVII italiano; otros, con un resultado anagráfico, verdaderamente conmovedor en su patética incapacidad crítica, han declarado poder señalar con mano firme el año, el mes y el día del «nacimiento del Barroco». Y no parece ciertamente menor la extravagancia y la

exageración de quien se ha obstinado polémicamente en el rechazo de los nuevos logros y, permaneciendo entre los ídolos de juicios preconcebidos, ha tenido que recurrir a las más burdas piruetas para huir de la oportuna evidencia de las comprobaciones críticas.

Se sabe en qué consiste la cuestión del Barroco; se quiere saber qué se entiende cuando en el discurso crítico nos servimos de este «signo»: si se trata de un «símbolo histórico» estrechamente ligado a una particular manifestación del arte y de la cultura, o bien de una «constante eterna» que halla su fundamento en una interpretación metafísica de lo real. Y se busca el origen, el cambio de los significados en relación con el cambio de la cultura, y, en suma, la historia y el desarrollo de un concepto cuya acepción ha venido poco a poco ampliándose desde las artes figurativas a la música, a las letras, a la filosofía; desde Italia a todas las naciones de Europa y a las colonias españolas de América y Asia... Cierto que la idea del Barroco es un símbolo intelectual huidizo, ambiguo, mutable, una estructura crítica entre las más complejas en un juego sin fin de «cajas chinas» con un extraordinario ritmo de subterfugios, de perspectivas en las perspectivas, de extraordinarias invenciones en un continuo dinamismo de la imaginación crítica; sin embargo, para hablar de ella no me serviría en modo alguno de expresiones que rocen siquiera las formas de un sutil descrédito... El Barroco es sin duda una prueba rodiense de la crítica...; y si con aquellos divertimentos verbales se quiere proponer, por así decirlo, una *anticipatio mentis* de duda teórica, una resistencia precipitada respecto a la validez de la noción, pues bien, para alejarla, será útil, ante todo el peso fenomenológico de una realidad artística tan rica y nueva, sacar a la luz aspectos menos considerados de la vida del arte, o evidenciar una problemática que no puede eludirse en la dinámica de un pensamiento atento a ser verdaderamente comprensivo, adecuado y absolutamente concreto. Si luego se quisiera aducir una sospecha de vanidad en la investigación histórica, bastará entonces examinar la riqueza de los resultados críticos y de las nuevas constataciones de hecho, para obtener, con la presentación de un sustancioso botín, una fácil victoria. Si, en fin, por diversos motivos —y especialmente por servirse de una perspectiva que parece reforzar particulares intereses ideales—, con aquellas palabras se intenta declarar la más resuelta decisión de permanecer firmes en una particular concepción histórica de la cuestión (por ejemplo, la concepción «resurgimental») sin «com-prender» los nuevos problemas, he aquí que una posición talmente acrítica y ahistórica testimonia por sí misma su propia limitación y parcialidad. Queda todavía en el debate una sospecha de ociosidad, de cuestión académica, abstracta; a propósito de esto añadiré que muy a menudo el estudio del Barroco se ha presentado espontáneamente en una relación directa y totalmente viva con el estudio de la contemporaneidad, con

el estudio, me refiero, que la contemporaneidad «viviente» y «activa» hace de sí misma, casi una búsqueda de fuentes ideales, un medio para darnos cuenta de nosotros mismos. De vez en cuando —es un hecho que hay que entender en su justo significado—, entre aquellos que con mayor fuerza e influencia han contribuido a llamar la atención sobre el Barroco, figuran algunos de los poetas y críticos que más enérgicamente han colaborado en el establecimiento de las instituciones literarias del siglo; piénsese en T. S. Eliot, en Ungaretti, en Dámaso Alonso... Pero, deteniéndonos en cuestiones más concretas, el estudio de Boschini (hoy en boga) ¿no es quizá solicitado por hombres que con sus inquietas razones reconocen en la *Carta* y en el *Miniere* como un presentimiento reconfortante de sus hábitos? Y, además, ¡no es desde luego una casualidad el hecho de que precisamente un crítico como Argan, atento como el que más al problema del espacio arquitectónico contemporáneo, haya podido interpretar de modo excelente y distinto el «espacio» de Borromini! Por otra parte, quien reuniendo a los afortunados poetas anglosajones de nuestro tiempo en su *pasión metafísica,* con la diversa *pasión metafísica* de los poetas ingleses del siglo XVII, observó que «we can relate the quick dead to their quickened progeny» * (Raiziss), jugó una buena baza: ¡la observación puede extenderse a bien distintas raíces!

II. RETÓRICA Y BARROCO

En definitiva, tales consideraciones me venían sugeridas, a raíz de la primera lectura de una compilación de estudios sobre el Barroco [«Retorica e Barocco», *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici,* Venecia, 15-18 de junio de 1954, ed. de Enrico Castelli, 256 pp. y 20 láminas fuera de texto, F.lli Bocca Ed., Roma, 1956]; y supongo que invitando a Venecia, como en una nueva Pontigny (aunque sin el brillante «cronista»), a algunas personalidades cualificadas —desde Eugenio D'Ors a Ugo Spirito— para discutir sobre la vejada cuestión del Barroco, el presidente del Centro, Enrico Castelli, tuvo una idea semejante y que, proponiendo, en fin, como tema de debate una «tesis» (sería preferible decir una «hipótesis de trabajo») útil para delimitar el campo de investigación común, tratase de «introducir» un cierto «ácido en el líquido», de proponer un reactivo enérgico para probar la resistencia de los resultados contemporáneos. Pues bien, el reactivo enérgico ha sido la idea de Retórica: «Humanismo, como doctrina de persuasión, contra la Razón de Estado, como doctrina de lo conveniente. El Barroco, manifestación

* «podemos vincular a los resucitados con su estirpe rediviva». (*N. del T.*)

de libertad más allá de toda conveniencia, que es como decir más allá de todo canon clásico, rebelión al formalismo y, por tanto, continuación ideal de una *retórica,* de la que el Humanismo se había hecho portavoz.» Una «tesis» que se podía aceptar o desestimar; se tiene, por ejemplo, la impresión de que la idea de Humanismo en su acepción más rigurosa es lo bastante amplia para comprender también toda la problemática de la «razón de Estado»; mientras que, por otro lado y en todo caso, se tiene la necesidad de aclarar cómo el Barroco ha sido en realidad una de las épocas históricas de más estrechas y rígidas «conveniencias». Sin embargo, si, por un lado, el tercer Congreso se une en una misma línea de investigación a los dos precedentes *(Umanesimo e scienza politica; Cristianesimo e ragion di stato),* tal hipótesis tiene además el mérito de delimitar oportunamente los límites de la investigación: indica un aspecto particular de la cuestión —un aspecto particular, digo, y a pesar de ello bastante amplio, abierto e interesante, si ilumina con luz nueva una cuestión muy presente y viva precisamente en las oscuras premisas de las razones secretas de nuestra presente situación cultural—. Justamente en este sentido debe subrayarse la medida inteligente y comprensiva de «filosofía de la ambigüedad» (p. 7), dentro de la cual nuevamente Castelli advierte las relaciones entre la Retórica y el Barroco, sugiere una particular interpretación del Barroco.

No estuvieron presentes en el Congreso T. S. Eliot, Dámaso Alonso, Flora, Benz, Rousset, Ungaretti, Longhi, Spitzer, Adam... También faltaba Eugenio D'Ors «por la grave enfermedad que originó su muerte». Había enviado una de aquellas cartas suyas que serenamente escribía desde el lecho a sus amigos, una nota que era último y patético testimonio del «amor orsiano de la categoría» y una fructífera invitación al desarrollo histórico del concepto, y que hubiera podido, proponiendo los temas fundamentales de la discusión, abrir convenientemente el volumen. La utilidad (notabilísima) del Congreso se advirtió en el seguimiento de las ponencias y de las intervenciones, interesantes por diversos motivos y en diversos campos, relevantes, a veces magistrales y siempre provechosas, de Argan («La "Rettorica" e l'arte barocca»), Altheim («Klassik und Barock in der Römischen Geschichte»), Batllori («Gracián y la retórica barroca en España»), Chastel («Le Baroque et la mort»), Dorfles («Antiformalismo nell'architettura Barocca della Controriforma»), D'Ors («À propos du Baroque»), Francastel («Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque»), Gadamer («Bemerkungen über den Barock»), Garrigues («El Barroco y la conquista de América»), Giusso («Senso cattolico-romantico del Barocco»), Gouhier («La résistance au vrai et le problème cartesien d'une Philosophie sans Rhétorique»), Ivanoff («Le ignote considerazioni di G. B. Volpato sulla "maniera"»), Contreras de Lozoya

(«El Barroco en el Nuevo Mundo»), Morpurgo-Tagliabue («Aristotelismo e Barocco»), Sedlmayr («Allegorie und Architektur»), Spirito («Barocco e Controriforma»), Stefanini («Retorica, Barocco e personalismo»), Tapié («Le Baroque et la Société de l'Europe moderne»), Tintelnot («Annotazioni su l'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco»), Vasoli («Le imprese del Tesauro»). (Y pienso aquí en las notables contribuciones concretas que hubieran podido aportar otros investigadores nuestros, como Getto o Simone, o Marzot, Forti, Romanò, Briganti, Battisti, Ulivi...)

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

No es fácil unificar los resultados de unas investigaciones tan disformes y guiadas por tan variadas intenciones. Filósofos, historiadores, historiadores y críticos de las artes y de las letras, historiadores de la cultura, sociólogos, moralistas de escuelas a menudo opuestas y de cualquier modo diferentes en los métodos y principios, se alternan felizmente en un diálogo directo (y a menudo en la lectura se advierten las alusiones, las llamadas), en propuestas teóricas y exámenes doctrinales, en consideraciones historiográficas, en atenciones histórico-semánticas, en estudios de poética literaria y artística, en investigaciones particularísimas, que, teniendo presente como hilo conductor (a veces tan sutil como para llegar a ser un pretexto) el problema de la Retórica, iluminan la cuestión con luces de fuentes muy lejanas, obligadas a converger y a probar sus fuerzas. Lo que se advierte de inmediato es la aceptación común, como premisas ahora ya válidas para todos, de algunos resultados críticos de la nueva historiografía: ninguno de estos escritos retoma, de hecho, los motivos de la polémica iluminista o «resurgimental», ninguno acepta las limitaciones cronológicas, geográficas, morales, y la concepción *derogatory* de la idea del Barroco habituales en la vieja historiografía, ninguno ve en la Contrarreforma la «causa» del Barroco (y ninguno, afortunadamente, quiere revalorizar el cansancio del *secentismo* poético italiano, o establecer definitivamente el día exacto, y acaso la hora y los minutos del «nacimiento del Barroco...»). En fin, yo diría que en todos estos investigadores, cualquiera que sea el movimiento, escuela o ideología al que estén adscritos, está presente la nueva problemática teórica e histórico-cultural del Barroco, como la natural condición y premisa para todo trabajo científico. Quizá entre todos Gadamer, con sus *Bemerkungen* sobre el significado de la idea del Barroco en la cultura alemana, nos deja perplejos y un poco asombrados. Parece que, a una interpretación tan declaradamente «germánica» como la suya, se le escape precisamente la germánica rique-

za de la cuestión. Y es de suponer que en cuanto a la investigación específica sea necesario integrar sus observaciones con los resultados, entre otros, de las investigaciones de Benz, de Vincenti... Cierto que, si por un lado su Barroco, a medio camino entre una *Trennung* hacia el Renacimiento y una *Trennung* hacia el Romanticismo, se manifiesta como una singular región de utopía, por otro lado, ¿qué fruto puede dar, tras los rasgos renovadores de la «disputa» secular, el tenaz testimonio de algunas resistencias de la polémica romántico-idealista? ¿Y qué significado puede tener, por ejemplo, el partir de una poética de la *Natürlichkeit des unmittelbaren poetischen Ausdrucks* para degradar al Barroco y condenar la Alegoría y la Retórica? El hecho es que en el Barroco podemos encontrar, como se sabe, fértiles gérmenes y también claras propuestas de inmediatez artística y de gusto, y en cuanto a la alegoría, después de lo que ha dicho un hombre como Eliot, no aparece ya como una *Künstliche Stiftung von Bedeutung durch den abstrakten Verstand,* sin derecho de patria poética, sino que más bien la consideramos como una visión unitaria inmediata, en la que, dadas ciertas situaciones históricas y morales, las formas del intelecto se encarnan en las formas del sentido y, más aún, se da una presencia sensible de lo intelectual que puede alcanzar cotas superiores de la poesía con una apasionada inspiración. (Precisamente en este volumen un crítico como Sedlmayr, en *Allegorie und Architektur,* ha abierto sobre este tema horizontes sumamente sugerentes en el inquieto desarrollo de la imaginación crítica.)

En cuanto a la Retórica, parece desde luego que no es conveniente detenerse en la idea que tuvieron de ella y contra la que polémicamente se enfrentaron, condenándola, los románticos y los realistas del siglo XIX; fue ésta una interpretación obviamente unilateral por motivos instrumentales; en cambio, es de creer que la Retórica sea una disposición históricamente variable, que a la vez quiere destacar y significar en leyes, en normas, en advertencias, las causas de la renovación literaria y artística de las diversas épocas, movimientos, etc. Así, manifestada con mayor o menor claridad, pero siempre con sus particulares vínculos y límites, hay una Retórica romántica y hay una Retórica realista; y al oponerse ambas a la Retórica en general no advierten en cambio que se oponen a una Retórica particular, histórica. (Por sí misma, por consiguiente, la idea de Retórica no tiene nada que ver con la idea de «amplificación»...)

IV. SOCIABILIDAD Y «MUERTE BARROCA»

Desarrollo extremo de las «conveniencias» artísticas, por un lado, diversas y fecundas afirmaciones de libertad, de inmediatez, por otro; desinterés decadente hacia el estilo, hacia los contenidos,

por un lado; arte creador extremadamente vital, por otro: he aquí algunos aspectos de la *doppeltes Gesicht* del Barroco. Pero ¿cuáles son las relaciones que se dan entre el Barroco histórico y la sociedad de su tiempo? Es éste un tema de investigación que parece hoy interesarnos especialmente. Y en relación con él Francastel nos ofrece algunas sugestivas propuestas, que recuerdan otros estudios teóricos suyos, acerca de la conexión entre el arte y las otras actividades de una comunidad social (p. 56: «Les oeuvres d'art sont des actes qui contribuent à les *[los valores de una época]* former, et non simplement à les diffuser», cita que se complementa con lo que dice a continuación en el mismo texto). Al mismo tiempo Francastel aborda con gran sensibilidad algunos difíciles temas de historia de la cultura, y agudamente parte de los estudios de poética para llegar a aspectos sociológicos: se sirve, de hecho, de una distinción entre *elocutio* e *inventio* para indicar, en el carácter oratorio y en otros aspectos del arte del siglo, una especie de vocación social ligada a particulares ambientes y situaciones; y así nos ayuda a advertir otra típica ambigüedad del Barroco, cuyas formas aparecen vinculadas a veces a un firme y cerrado conservadurismo y a veces abiertas a los conflictos de una sociedad en continua transformación. Es éste un tema frecuente: sobre la cuestión sociológica insisten además Tapié y otros diversos autores; pero sin duda Francastel actúa con habilidad, cuando huye en gran parte del peligro del «determinismo vulgar», a menudo conectado a tales formas, y sabe detenerse en el plano histórico-cultural antes que introducirse en el de las valoraciones críticas, artísticas.

Por otra parte, la relación Retórica-Barroco puede ser contemplada fructíferamente desde otros diversos puntos de vista. Así, si Giuso llega a ver por este camino en el Barroco, y en particular en la Contrarreforma, un presentimiento del Romanticismo, de la vertiente católica del Romanticismo, la importancia de las relaciones entre la *Retórica* aristotélica y la teoría de las artes figurativas y poéticas del siglo conduce a otros resultados: Argan, en una intervención muy significativa, advierte que la influencia de la *Retórica* (aunque sea de modo menos evidente que la de la *Poética)* operó en el siglo y es perceptible como «factor esencial en la superación del canon formal y, por tanto, en el neoplatonismo miguelangelesco». De hecho, con una atenta y coherente investigación de las poéticas, de las técnicas, de los métodos y del hábito artístico, y luego con una adecuada interpretación del *trompe-l'oeil,* Argan demuestra que la relectura barroca de la *Retórica* ha contribuido a determinar un modo de entender y practicar el arte como *persuasión* y, por consiguiente, a solicitar un modo de representación como «discurso demostrativo», que, en su significado profundo, corresponde —y aquí Argan, con método muy sagaz, se aproxima más bien a las investigaciones de Francastel que a

las de un determinismo directo e inmediato, de Tapié— a exigencias expresadas desde el «nuevo modo de vida social» (p. 13) y propone así una interpretación «civil» del Barroco que podrá ser fértil de resultados también en el descubrimiento de las fuentes de la cultura figurativa moderna. Nuevamente acerca de las relaciones entre «Aristotelismo y Barroco», en un reconquistado sentimiento de la sociabilidad —hasta una novísima «sociología del conceptismo»—, se ocupa, con gran documentación, Guido Morpurgo-Tagliabue (pp. 119-195): su estudio ordena y muestra un material muy útil con nuevas correlaciones e interpretaciones, toca desde un punto de vista rico de sugerencias algunos de los problemas más importantes, y merecerá en otro lugar una amplia y específica discusión. Junto con el ensayo de Francastel y el de Argan, el estudio de Morpurgo-Tagliabue se debe considerar como un necesario elemento integrador —desde el punto de vista de la relación Retórica-Barroco-sociabilidad—, de una problemática abierta y fructífera. (Pero —permítanoslo Argan— Wölfflin no tuvo ciertamente «consideraciones extrínsecas»; D'Ors —si sobreentiende, como sobreentiende, toda una vasta corriente crítico-interpretativa y la resume y la significa— fue brillante, no «fútil»; Rousset no es un «joven fantasioso»; y la noción del Barroco es equívoca, quizá, sólo en su esencia.)

La sociabilidad del Barroco se revela a muchos autores precisamente a través del estudio de la Retórica; y es evidente en este sentido que las investigaciones sobre poética están ampliamente representadas en la recopilación y demuestran su utilidad. De todos modos, no insisto sobre el hecho de que un método sociológico prudente y fecundo debe tener en cuenta para sus evaluaciones tales reveladoras estructuras reflexivas, en un cierto sentido «sistemáticas». En el campo de las poéticas nos introduce directamente también Vasoli, con una investigación sobre la teoría de las *imprese* de Tesauro, y Miguel Batllori S. J., con algunas consideraciones en torno a Gracián y la retórica barroca en España. España y el Barroco. He aquí un tema fascinante y muy fecundo. En verdad, acerca del siglo XVII español (y especialmente acerca del literario) corrieron, y corren todavía, en nuestro país, muchos equívocos; quizá hoy estemos preparados para entender que leer el Barroco español en clave marinista es, ciertamente, por usar una famosa imagen, «casi contemplar la luna en un cubo de agua». ¡El siglo XVII es una espléndida, rotunda, genuina figura de España, en la más aguda y violenta tensión de sus contradicciones naturales! Y Garrigues, que si bien no ignora los gérmenes de muerte ya presentes en la época triunfante nos muestra —y son temas caros a la historiografía de su país— la imagen de una España en un tiempo de creación y autenticidad fáctica, de un pueblo no perdido en el culto «sustitutivo» de la antigüedad, sino, por el

contrario, formado por *hombres de acción* * que aspiran a la guía de Europa y a la conquista del Nuevo Mundo, hostiles por naturaleza a toda retórica, a toda mitología heroica.

Para las relaciones entre absolutismo y conceptismo pueden ser útiles los recientes estudios de José Luis Aranguren sobre Quevedo: «Lectura política de Quevedo» (*Revista de Estudios Políticos,* 1950, 49) y «Comentario a dos textos de Quevedo» (*Páginas de la Revista de Educación,* Madrid, 1955); en cuanto a los estudios sobre Gracián y Tesauro, también Bethell, que con un método minucioso y particularísimo y con un atento análisis de los conceptos ha estudiado comparativamente las poéticas italianas y españolas, habría aportado, si hubiese estado presente, adecuadas contribuciones sobre las dos diversas y diversamente influyentes tentativas de sistematización poética del siglo. De cualquier modo, Batllori —cuyas consideraciones parecen aquí orientadas más bien al realce de cuestiones generales que a las referencias directas a la teoría de Gracián— propone otros aspectos de la problemática de las relaciones entre aristotelismo y Barroco, al señalar en el aristotelismo de la *Ratio studiorum* jesuítica la «base» de la influencia aristotélica sobre Gracián y sobre otras teorías barrocas en España (p. 30). Así, él encuentra el modo de sugerir también una interpretación de las relaciones entre Barroco, Contrarreforma y Compañía de Jesús, que, por la claridad del planteamiento y la fuente autorizada de quien proviene, debe tenerse absolutamente en cuenta: y préstese también atención al modo (aún en la p. 30: «tengo para mí que los jesuitas ni crearon el Barroco ni lo utilizaron como simple instrumento propagandístico») * en que Batllori aclara el concepto de «propaganda» en la teoría y en la práctica de los jesuitas.

También Vasoli, al estudiar a Tesauro, hubiera podido, como se sabe, remontarse (y ha aludido a ello) a algunos textos aristotélicos y a la cultura de los jesuitas; pero encaminándose a un campo de estudios, cada día hoy más frecuentado (véanse asimismo las últimas investigaciones de Pozzi y de Selig), ha preferido, recordando sutilmente a Vico, poner de relieve el significado del particular método inventivo de las «empresas» del siglo XVII. Y, así, ve las «empresas» como «agudezas heroicas», como un «modo secreto y experto de definición racional, sutil y velado término alusivo de natural valor poético; y por tanto, mientras apenas hace alusión a las cualidades estilísticas de la prosa barroca, ve en la teoría de las «empresas» «un singular testimonio histórico» y, al mismo tiempo, el «lejano preanuncio de una nueva concepción retórica y estética» (p. 249)

---

* En español en el original. (*N. de la T.*)

Estos análisis poseen una distinta riqueza y utilidad según las diversas formas de aceptar la hipótesis de trabajo propuesta; y quizá no convendrá detenerse aquí (tras los estudios contemporáneos acerca de las relaciones entre *enfermedad* y *espíritu* no se trata ni siquiera ya de una hipótesis burdamente «positiva») sobre la consideración de una singular tesis: la de cuánto debe el esplendor extraordinariamente fantástico y la inagotable proliferación formal del Barroco a las excitaciones imaginativas causadas por la enfermedad fracastoriana que se dijo traída por los marineros de Colón a su regreso de América, y que se difundió rápidamente en el siglo... Pero he aquí la aportación de Chastel. Chastel, de hecho, interpretando la relación entre *Barroco* y *Retórica* (p. 34) tal como se define en la sustitución propia del XVII de las «preuves affectives et sensibles aux preuves de raison» *, e incorporando las emociones y la sensibilidad a una transfiguración simbólica y emblemática, profundiza nuevamente en un tema famoso: «Le Baroque et la mort». Así, mientras aclara indirectamente aspectos menos conocidos de la Contrarreforma, del sentimiento moral y de la cultura barroca, saca también a la luz toda la «insolente fécondité de la *mort baroque*» ** y expresa y unifica todo un mundo hasta ahora disperso de ejemplos y de documentos, advirtiendo sus imprevistas convergencias. Naturalmente sólo un hombre de nuestro siglo, cuya mirada se ha impresionado a través de las figuras de las invenciones cadavéricas en los acercamientos fantásticamente ocasionales del sueño abstracto de los surrealistas, y cuya mente se ha afinado en las delicadas especulaciones contemporáneas entre metafísica y psicología, podía introducirse tan francamente a pasear en la selva del Barroco del brazo de un esqueleto, y aclararnos el modo ambiguo, ambivalente, diría, con el que cierto Barroco advirtió también la relación fundamental «vida»-«muerte».

V. FILOSOFÍA BARROCA Y FILOSOFÍA DEL BARROCO

Al pasar a través de los rasgos más importantes de una sociología muy avisada, a través de las investigaciones de la historiografía católica y de las pruebas de poética y retórica, la fenomenología de las formas del Barroco —ahora ya extendidas a todas las artes, a las letras, al pensamiento—, va sacando a la luz la naturaleza particular de una ambigüedad que es copresencia irreductible de oposiciones, de contradicciones no resueltas y ciertamente conectadas a la inquieta situación de un mundo en continua transformación; y me parece que no hay necesidad aquí de subrayar que la noción, en el grueso de todos los autores, y ahora en esta recensión, se acepta en primera ins-

* «pruebas afectivas y sensibles a las pruebas de razón». *(N. de la T.)*
** «insolente fecundidad de la *muerte barroca*». *(N. de la T.)*

tancia, en el sentido de una «noción histórica», dispuesta a buscar su definición en la definición de un particular tiempo y ambiente cultural, en la problemática específica. A propósito de esto debemos añadir que arquitectura, pintura, teatro, fueron ciertamente los campos en los que primero se reconoció el Barroco y de los que primeramente, en su limitado pero enérgico significado de descrédito de polémica iluminista y neoclásica, la noción tomó impulso para su afortunadísima carrera.

En cuanto a la arquitectura, sus problemas específicos se traen de nuevo a colación por varios autores, por diversas razones: Sedlmayr, por ejemplo, hace observaciones muy sagaces sobre las relaciones entre *alegoría* y *arquitectura;* y a propósito de esto ciertamente se observará que, si cada filósofo del siglo lleva en el pecho una arquitectura barroca, cada arquitecto, cada artista, sobreentiende y comprende en sus formas una metafísica barroca. De la metafísica se hablará más adelante; en lo referente a la arquitectura, se lee también con gusto una intervención de Dorfles, que en otros estudios ha definido los elementos neobarrocos de la arquitectura contemporánea, y especialmente de la que se llama «orgánica». Pues bien, Dorfles manifiesta que ve en el Barroco una «neta separación, una ruptura sin más» respecto a modos renacentistas «en vía de formalizarse»; y en esta ruptura, abriendo interesantes perspectivas sobre las razones «antirrealistas» y «representativas» del siglo, ve la afirmación de una nueva «formatividad antiformalista» en la que (y especialmente en el «Barroco espiritual» de Borromini) advierte el nacimiento del activo concepto contemporáneo de *Raumdurchdringung* arquitectónico. Se podrá hablar largamente con Dorfles sobre la sorprendente relación continuidad-ruptura de los movimientos artísticos y literarios; por otra parte, nadie se extrañará si, pocas páginas después, Contreras de Loyola, en el agudo estudio de la diversa fortuna del Barroco en el Nuevo Mundo, habla de una arquitectura barroca «europea» o «vitrubiana» (a distinguir, desde luego, de la «española» y «americana»), como «evolución *normal* de las fórmulas del Renacimiento» * (p. 112). Otros motivos de típica ambigüedad barroca se podrán encontrar en el estudio de Altheim sobre Clásico y Barroco en la historia romana, y en el de Tintelnot, que con intentos diversos (y con notables rasgos de técnica teatral y de relaciones de las diversas artes entre sí) examina un tema sobre el que también Rousset tiene algunas bellas páginas: me refiero al tema del teatro como escenografía de la vida de corte, de representación y de dignidad monástica, el teatro como una forma social del Barroco. En fin, con una erudita aportación muy valiosa, Nicola Ivanoff, que ha leído sobre los manuscritos de la Marciana y sobre la copia basanesa los siete diálogos

* En español en el original. (*N. de la T.*).

Estos análisis poseen una distinta riqueza y utilidad según las diversas formas de aceptar la hipótesis de trabajo propuesta; y quizá no convendrá detenerse aquí (tras los estudios contemporáneos acerca de las relaciones entre *enfermedad* y *espíritu* no se trata ni siquiera ya de una hipótesis burdamente «positiva») sobre la consideración de una singular tesis: la de cuánto debe el esplendor extraordinariamente fantástico y la inagotable proliferación formal del Barroco a las excitaciones imaginativas causadas por la enfermedad fracastoriana que se dijo traída por los marineros de Colón a su regreso de América, y que se difundió rápidamente en el siglo... Pero he aquí la aportación de Chastel. Chastel, de hecho, interpretando la relación entre *Barroco* y *Retórica* (p. 34) tal como se define en la sustitución propia del XVII de las «preuves affectives et sensibles aux preuves de raison» *, e incorporando las emociones y la sensibilidad a una transfiguración simbólica y emblemática, profundiza nuevamente en un tema famoso: «Le Baroque et la mort». Así, mientras aclara indirectamente aspectos menos conocidos de la Contrarreforma, del sentimiento moral y de la cultura barroca, saca también a la luz toda la «insolente fécondité de la *mort baroque*» ** y expresa y unifica todo un mundo hasta ahora disperso de ejemplos y de documentos, advirtiendo sus imprevistas convergencias. Naturalmente sólo un hombre de nuestro siglo, cuya mirada se ha impresionado a través de las figuras de las invenciones cadavéricas en los acercamientos fantásticamente ocasionales del sueño abstracto de los surrealistas, y cuya mente se ha afinado en las delicadas especulaciones contemporáneas entre metafísica y psicología, podía introducirse tan francamente a pasear en la selva del Barroco del brazo de un esqueleto, y aclararnos el modo ambiguo, ambivalente, diría, con el que cierto Barroco advirtió también la relación fundamental «vida»-«muerte».

V. FILOSOFÍA BARROCA Y FILOSOFÍA DEL BARROCO

Al pasar a través de los rasgos más importantes de una sociología muy avisada, a través de las investigaciones de la historiografía católica y de las pruebas de poética y retórica, la fenomenología de las formas del Barroco —ahora ya extendidas a todas las artes, a las letras, al pensamiento—, va sacando a la luz la naturaleza particular de una ambigüedad que es copresencia irreductible de oposiciones, de contradicciones no resueltas y ciertamente conectadas a la inquieta situación de un mundo en continua transformación; y me parece que no hay necesidad aquí de subrayar que la noción, en el grueso de todos los autores, y ahora en esta recensión, se acepta en primera ins-

---

* «pruebas afectivas y sensibles a las pruebas de razón». *(N. de la T.)*

** «insolente fecundidad de la *muerte barroca*». *(N. de la T.)*

tancia, en el sentido de una «noción histórica», dispuesta a buscar su definición en la definición de un particular tiempo y ambiente cultural, en la problemática específica. A propósito de esto debemos añadir que arquitectura, pintura, teatro, fueron ciertamente los campos en los que primero se reconoció el Barroco y de los que primeramente, en su limitado pero enérgico significado de descrédito de polémica iluminista y neoclásica, la noción tomó impulso para su afortunadísima carrera.

En cuanto a la arquitectura, sus problemas específicos se traen de nuevo a colación por varios autores, por diversas razones: Sedlmayr, por ejemplo, hace observaciones muy sagaces sobre las relaciones entre *alegoría* y *arquitectura;* y a propósito de esto ciertamente se observará que, si cada filósofo del siglo lleva en el pecho una arquitectura barroca, cada arquitecto, cada artista, sobreentiende y comprende en sus formas una metafísica barroca. De la metafísica se hablará más adelante; en lo referente a la arquitectura, se lee también con gusto una intervención de Dorfles, que en otros estudios ha definido los elementos neobarrocos de la arquitectura contemporánea, y especialmente de la que se llama «orgánica». Pues bien, Dorfles manifiesta que ve en el Barroco una «neta separación, una ruptura sin más» respecto a modos renacentistas «en vía de formalizarse»; y en esta ruptura, abriendo interesantes perspectivas sobre las razones «antirrealistas» y «representativas» del siglo, ve la afirmación de una nueva «formatividad antiformalista» en la que (y especialmente en el «Barroco espiritual» de Borromini) advierte el nacimiento del activo concepto contemporáneo de *Raumdurchdringung* arquitectónico. Se podrá hablar largamente con Dorfles sobre la sorprendente relación continuidad-ruptura de los movimientos artísticos y literarios; por otra parte, nadie se extrañará si, pocas páginas después, Contreras de Loyola, en el agudo estudio de la diversa fortuna del Barroco en el Nuevo Mundo, habla de una arquitectura barroca «europea» o «vitrubiana» (a distinguir, desde luego, de la «española» y «americana»), como «evolución *normal* de las fórmulas del Renacimiento» * (p. 112). Otros motivos de típica ambigüedad barroca se podrán encontrar en el estudio de Altheim sobre Clásico y Barroco en la historia romana, y en el de Tintelnot, que con intentos diversos (y con notables rasgos de técnica teatral y de relaciones de las diversas artes entre sí) examina un tema sobre el que también Rousset tiene algunas bellas páginas: me refiero al tema del teatro como escenografía de la vida de corte, de representación y de dignidad monástica, el teatro como una forma social del Barroco. En fin, con una erudita aportación muy valiosa, Nicola Ivanoff, que ha leído sobre los manuscritos de la Marciana y sobre la copia basanesa los siete diálogos

* En español en el original. (*N. de la T.*).

de la *Verità pittoresca* (¿o *pittorica?*) de Volpato, ha seguido, a través de estas fuentes particulares, el concepto de *maniera* en la crítica del siglo, y en esa nueva perspectiva de la relación entre *Retórica* y *Barroco* ha puesto de relieve todo el movimiento del concepto entre la *maniera-cifra* y la *maniera* como «mano», toque, personalidad *artística* del artista, poniendo así el acento sobre los caracteres típicos de la individualidad artística en la reflexión teórica del siglo; luego, en las páginas 108-109, se pueden leer, provechosamente, las observaciones del mismo Volpato acerca de lo que él llama *maniera propria.*

El análisis de la cuestión del Barroco, siguiendo la hipótesis de la relación del *Barroco* con la *Retórica*, ha tenido sin duda una gran fortuna historiográfica; y de hecho, sacando a la luz una copiosa, inagotable riqueza de datos y tendencias culturales, nos ha llevado —sobre todo con la puesta en relieve de una polivalente *sociabilidad*— al corazón vivo, al corazón doble y al secreto del siglo. Por otra parte, no puede descuidarse, por su importancia también teórica, el hecho de que la irrupción de semejante sociabilidad en la vida del arte —y se trata de un solo motivo en una trama bastante intrincada— se acompaña de una imaginativa alteración y una fantástica complicación de las reglas y de las poéticas. De ningún modo la época aparece «vacía» o «fatigada», sino más bien riquísima, intensa, extraordinariamente contradictoria, y ambigua por la presencia contemporánea y recuperada de las tradiciones más diversas en fértiles, novísimas contaminaciones... En fin, el Barroco es una época en la que el Humanismo histórico muere para hacerse perpetuo estímulo de los siglos; y en el que se ponen los gérmenes más secretos, que por imprevisibles y como laberínticos senderos madurarán en la compleja y angustiosa contemporaneidad en la que vivimos. Y no sé si tal vez ahora podremos retomar la expresión «barroca cuestión del Barroco», llevándola a otro sistema de símbolos, con un matiz no de descrédito, no polémico, y servirnos de ella en un sentido que proponga nuevas amplias vertientes y nuevas posibilidades de comprensión. Cierto que con el Barroco en un sentido no literal «se yerra siempre el tiro» y se piensa en el arquero de Montaigne, a la vana búsqueda de un centro...

Pero la filosofía es la forma última en la que toman significado todas las relaciones particulares al entrelazarse y moverse; y todo —obviamente también esta apasionante y reveladora «cuestión del Barroco»— vuelve a la filosofía; y si no tengo aquí el incentivo para referirme a la «filosofía barroca», como original reflexión del tiempo sobre sí mismo, encuentro lo que mueve nuestro interés hacia una «filosofía del Barroco», hacia una interpretación que la filosofía contemporánea da de la noción. De hecho, de la «filosofía barroca» se ocupa aquí únicamente Gouhier, que con una elegancia depuradísima y absolutamente intelectual, de teorema, afronta, en un personal discurso de transparente evidencia la cuestión del concepto cartesia-

no de la retórica. De inmediato, él señala una eficaz alternativa entre la negación de la retórica en nombre del sistema y su rescate a través de los rasgos más importantes de las «deux intentions de l'exposé philosophique»: el «método» científico y la «táctica» de la persuasión. Pero ¿hasta qué punto podremos hacer entrar a Descartes en lo que entendemos cuando nos servimos con el máximo rigor posible del término «Barroco»? Y, por otra parte, muy otras y más ejemplarmente eficientes podrían ser las perspectivas de una filosofía del siglo... (y para la problemática moral véase el agudo prefacio —1943— de Bellonci a la *Dissimulazione onesta* de Accetto). No «filosofía barroca» aquí, sino, por las aportaciones de Spirito, Stefanini, Castelli, y también por un reciente ensayo de Battaglia, «filosofía del Barroco», pensamiento coligante y unificante, interpretación capaz de conectar todas las relaciones particulares de la cuestión en la forma últimamente significativa para nosotros. Ugo Spirito tiene páginas muy claras sobre las relaciones entre el Barroco y la Contrarreforma. Él observa que tal relación continuó inicialmente la relación de la Iglesia con el Humanismo y el Renacimiento, «cuando la Iglesia se convierte en el mayor centro de la nueva vida artística, y en sus tiempos se celebra el triunfo de la revolución moderna»; sin embargo, tal acuerdo está amenazado por la intervención de un nuevo motivo: el elemento nuevo, típico (e inferior) de la *propaganda* en la que se niega, tanto el valor propiamente artístico, como el sinceramente religioso; y justamente aquí en el siglo XVII se opera la escisión definitiva entre la Iglesia, el arte y la cultura moderna, el endurecimiento de la Iglesia en la defensa institucional y en la práctica instrumental de la fe. De otro lado, importa ahora subrayar el lugar en el que Spirito considera el Barroco no tanto como un estilo particular, sino como una «categoría histórica» que la filosofía tiende a examinar más allá de las específicas manifestaciones en su unidad, una categoría histórica, que, como tal, revela un significado válido más allá de las contingencias particulares.

Stefanini —que nos ofrece sólo un «esquema» de su comunicación, un esquema sin embargo muy sugestivo y disponible—, mientras demuestra una gran penetración histórica con su distinción entre un arte humanístico que está *ratificado* por la naturaleza y un arte barroco que es *desafío* a la naturaleza, declara la relación entre Retórica y Barroco desde el punto de vista del personalismo. Según tal perspectiva, la Retórica aparece como una «constante» de la humanidad en la que se produce la «contraposición personalista a la alienación del acto humano del sujeto en la impersonalidad de la ciencia, de la filosofía, de la lógica» y el Barroco, «como esencial elemento de integración artística» personal, emotiva, fantástica integración necesaria para la afirmación plena del clasicismo del arte.

Hemos querido «ins Auge zu fassen» las formas y los principios

del Barroco «bevor man eine schärfere begriffliche Bestimmung versucht» y es un especial placer (el mismo placer que nos estimula en las investigaciones fenomenológicas) indagar en un campo que ofrece la singular emoción, casi en un estado de exaltación permanente, de la aventura infinita entre diversísimas formas.

Y veamos ahora una distinta perspectiva que nos presenta Felice Battaglia en un reciente ensayo: «Forme chiuse e forme aperte. La classificazione delle arti» (*Convivium*, 1952, 2); al definir el arte «humano» diferente del «divino», no satisfacción y superación, sino «tensión que busca un equilibrio, movimiento que desde el residuo aspira al valor», Battaglia, mientras da razón de la particular «falta de plenitud» del arte contemporáneo, se sirve de su condición de filósofo (y, al mismo tiempo, buen lector de poesía) de la idea del Barroco para proponer un nuevo, perspicuo y yo diría que operativo modo de entender la debatida cuestión de la clasificación de las artes. Vuélvase a pensar ahora en el carácter (implícito a toda tentativa de definición) de contradicción y de ambigüedad del Barroco, en su reconocida *doppeltes Gesicht*... Y aquí viene a la memoria de forma natural todo lo que se ha dicho y se ha vivido en nuestros años acerca de la experiencia y de la idea de ambigüedad; y pensamos en Paulhan, en su modo de señalar, entre *terror* y *civilización,* la singular ambivalencia de las letras contemporáneas, el inquieto movimiento de las «etiquetas que se sustituyen continuamente». Así, la *doppeltes Gesicht* del Barroco aparece ciertamente como un motivo que toca de cerca ciertos delicadísimos nervios de la sensibilidad contemporánea. A mí me parece que, a propósito de esto, Castelli ha podido intuir de forma adecuada el sentido de un vicio que puede también esconder el rostro de una virtud: y es precisamente él, de hecho, quien aproxima los términos de *ambigüedad* y de *Barroco,* quien nos propone el tema de la «autenticidad y de la inautenticidad de la particular "filosofía de la ambigüedad", que parece el problema mismo del Barroco y del barroquismo» (p. 7). Es una alusión apenas; y creo que debe aunarse con el escrito «Ambiguità e Fede», aparecido este año en el *Archivio di Filosofia;* pero es una alusión que toca, decía, un sensible nervio del asunto. Y, entonces, ¿hablaremos de ambigüedad como de la maraña de un sistema de impulsos contradictorios que no encuentran solución, o bien de ambigüedad en el particular sentido de experiencia metafísica sugerida por el autor?, ¿o más bien no será un aspecto tal vez la imagen del otro? De todos modos, el Barroco como «categoría histórica» (Spirito), como contribución a la definición de una «clasificación de las artes» (Battaglia), o como «constante personalista» (Stefanini); y, en fin, como esencial situación de ambigüedad: tales son, en suma, los temas fundamentales de la contemporánea «filosofía del Barroco» en nuestro país.

Por último, yo diría que la difícil «hipótesis de trabajo» que ha es-

timulado los estudios que están recogidos en la compilación *Retorica e Barocco* nos ha llevado a rozar con una visión amplia y dinámica algunas cuestiones extremadamente punzantes de una fértil cuestión histórica en la perspectiva de verdad en que vivimos; y este enriquecimiento y renovación del asunto demuestran ya la oportunidad de la iniciativa y su relevante interés, el significativo provecho de las aportaciones. Es cierto: de algunos autores se conocían ya tesis, argumentaciones, problemática...; sin embargo, su presencia no es vana, si aparece aquí de algún modo «nueva» o, por lo menos, tal que sirva para ser considerada bajo posiciones diversas y a veces opuestas. ¿Hablaremos, pues, del Barroco como «noción histórica», o como «categoría metafísica»? Si a alguien le interesa saber lo que yo pienso acerca de esto, diré que me parece que el Barroco halla su justo fundamento en ser entendido como el símbolo adecuado para indicar un modo particular de novedad histórica de la forma; y añadiría que, precisamente en esta esencia suya resueltamente histórica, la forma encuentra los motivos de una típica y propia universalidad. Dar forma es decidir, creo; por tanto, al decidir sobre sí misma la forma decide cada vez sobre todo el arte; y en definitiva, al mismo tiempo que, iluminando formas imprevistas, recorta un particular pasado suyo, preestablece también un porvenir de formas, un mundo de formas todavía no nacidas, y de ese modo vive.

Idea del Barroco

I. ¿Es posible una idea del Barroco que, por un lado, tenga en cuenta los avances filológicos, las vastas investigaciones históricas y, por otro, sepa considerar la cuestión del Barroco como una rica manifestación, como una «experiencia» activa de la cultura presente? ¿Una teoría que no sea una especulación abstracta y, en el fondo, una divagación y un divertimento, sino que nazca de una experiencia concreta de la historia y de las obras y, al mismo tiempo, de la importancia del significado de su nuevo e incansable revivir hoy para nosotros?

Al final de un erudito ensayo, en el que describe la historia de la suerte del *Concepto de Barroco en la cultura literaria,* René Wellek observa:

> El Barroco ha proporcionado un término estético que nos ayuda a comprender la literatura de la época y que nos ayudará a quebrar la dependencia en que se encuentra la mayoría de las historias literarias de las periodificaciones derivadas de la historia política y social. Cualesquiera que sean los defectos del término «barroco» —y no he sido parco al analizarlos—, es un término que ayuda a la síntesis, que aleja a nuestras mentes de la simple acumulación de observaciones y hechos, y que prepara el terreno para una futura historia de la literatura considerada como un arte exquisito *.

Son observaciones muy justas, a las que pueden sumarse las de H. Hatzfeld, cuando en su estudio sobre «Los estilos generacionales de la época barroca: manierismo, barroco, barroquismo» manifiesta que las nuevas investigaciones:

> Han demostrado que el Barroco es un auténtico impulso, patéticamente enraizado en la vida, y de ningún modo —como Sidney y Croce opinaban— un «mal gusto nacido del jesuitismo trasladado a la cultura», fórmula según la cual la más genuina expresión de las luchas que se libran en el alma moderna no sería sino una concertada *Kulturlenkung* **.

Son observaciones justas —es conveniente repetirlo— y sin duda

---

* Para la cita de la versión castellana: Edgar Rodríguez Leal, *Conceptos de crítica literaria,* Univ. Central de Venezuela, 1968, pp. 91-92. (*N. de la T.*)

** Para la cita de la versión castellana: *Estudios sobre el Barroco,* Gredos, Madrid, 1966.

más fundadas que las de quienes ven, en el uso nuevo y distinto de la palabra *Barroco,* sólo confusión, indeterminación, complicada teoría y, en fin, un inconsistente nominalismo. ¿Es precisa todavía alguna aclaración? El hecho es que los estudios sobre el Barroco (y en particular las investigaciones en torno a la teoría y a la historia de la noción) son en todo el mundo, en nuestro siglo y especialmente en estos últimos años, muy frecuentes, presentando a menudo un acento de viva participación y una especie de animada comunicación de sentimientos. En verdad, mientras por un lado —y me limito a recordar aquí el significativo e influyente ejemplo de T. S. Elliot— diversos y fuertemente caracterizados movimientos literarios y artísticos nos recuerdan con precisos principios de poética, aspectos particulares del Barroco, por otro, el interés es tan vivo, variado y continuo, que se diría que no hay crítico o historiador del arte, crítico e historiador de las literaturas modernas, estudioso y teórico de la estética, filósofo, moralista..., que no haya realizado alguna aportación en este campo o, al menos, un intento de aportación. Además, se observan moderadamente vínculos sutiles, y se subrayan imprevistas sugestiones analógicas entre la situación «barroca» y la que nosotros vivimos en la vida de la poesía y del arte y en la del pensamiento filosófico, práctico, ético y habitual; mientras que, por otra parte, precisamente la problemática de la noción de Barroco llama también nuestra atención por otro motivo: porque se puso como ejemplo para la teoría —hoy de nuevo agudamente discutida— de las nociones críticas y de los géneros literarios.

Pues bien, un conjunto tan rico y variado de atenciones ¿tiene, de algún modo, algún significado? Y tal significado —que por todas estas razones puede revelar zonas menos exploradas de nuestra presente y actual situación— ¿en qué medida eventualmente será útil para el esclarecimiento de la compleja relación entre Barroco y siglo XX? Y, en suma, ¿qué significado o qué sistema de significados sobreentendemos cuando utilizamos críticamente, aquí y ahora, la noción de Barroco? La cuestión es compleja. Antes de nada es necesaria una resolución acerca del sentido de la situación en que vivimos; después es necesario tener presente que se está tratando con una noción cuya naturaleza se declara de inmediato ambigua, huidiza, polivalente; y, en este sentido, reacia a todo género de definición y unívoca fundamentación racional. Si existe un caso en el que todas nuestras ambiciones de posesión definitiva y de sistematización unitaria deben derrumbarse, éste es precisamente el caso de la idea del Barroco. Con su espíritu de sistematización abierto, la fenomenología parece en este caso el horizonte más acorde. También el análisis histórico de la noción deberá hacerse por tanto en vista de sus usos fenomenológicos; y así aparecerá claro cómo la difusión de la noción, su llamada «intromisión», dejando aparte la irregularidad y la inde-

terminación de ciertas aportaciones, es el producto orgánico de un proceso necesario.

II. Si tales son, brevemente, los problemas —sobre los que sin duda volveremos— que se revelan en la perspectiva de la *actualidad* sobre la idea del Barroco, hay todo un otro orden de problemas que se plantean en la descripción de su *vida histórica.* El uso del término «barroco», como expresión de la crítica de arte y noción estética de valoración, se remonta, como es sabido, a la segunda mitad del siglo XVIII. Pronunciándolo, los hombres de aquel tiempo, en un alarde de invención verbal, pretendieron indicar y al mismo tiempo condenar el para ellos increíble e injustificado brusco rompimiento de las medidas armónicas, de la *concinnitas* del Renacimiento, por la desenfrenada liberación de las formas propias del nuevo siglo: «Borromini en arquitectura, Bernini en escultura, Pietro da Cortona en pintura» y también «Marino en poesía». El movimiento se cultivó primero en el ambiente artístico-cultural italiano o italianizante, y no sin un presentimiento de la convergencia de las diversas artes en una unidad de gusto, se vio sobre todo en la arquitectura. Con un desarrollo que puede seguirse en sus varias fases con la misma precisión con que se describe el *iter* biológico de un ser orgánico, la noción ha ensanchado posteriormente su ámbito de comprensión, hasta referirse, por un lado, a algunos aspectos fundamentales de las formas del arte, de la poesía y del pensamiento del siglo XVII, poniendo de relieve algunos difundidos caracteres comunes a todo el mundo occidental; y, por otro, hasta proponerse como categoría metahistórica y como figura estética de una realidad metafísica. He aquí brevemente las sucesivas etapas de estas operaciones. A) El término se pronuncia por primera vez en el momento en que dos diversos tipos de instituciones artísticas se contraponen con dureza, y manifiestan de la forma más resuelta y tajante la negación de una situación artística de formas ya cansadas e inactivas, aparentemente inertes. Tuvo, por tanto, un fuerte acento de descrédito y plasmó en los hechos a los que se refería un signo totalmente despectivo, casi un exorcismo enajenador. B) Por más que el hecho pueda parecer sorprendente, el romanticismo no cambió en mucho tal negación; amortiguó no obstante su tono. De hecho, al alejarse de algunas urgentes exigencias y motivaciones, el juicio romántico mitigó, en general, la violencia y la aspereza de aquel pronunciamiento polémico y, en conformidad con su aspiración historicista, derivó de un *gesto polémico* a un *juicio histórico.* Así, si De Sanctis, en lo que atañe a Italia, llevó la agudeza de su espíritu crítico a confirmar la negación en un orden de sentir ético y político, en el que se subraya el sentido de una «decadencia», de un «vacío del alma»; por otro lado, Kugler y Burckhardt, en su *Manual,* confirmaron el juicio sobre la arquitectura, iniciaron el rescate de la

escultura y, sobre todo, de la pintura en su «naturalismo nuevo», y su visión crítica inició la lectura del Barroco en un horizonte que se abría a la comprensión de realidades artísticas extrañas al ideal clásico y que sugería ya un modo histórico-cultural de operar respecto al arte. Más o menos en estos mismos años, Baudelaire y Delacroix se quedaban a veces fascinados frente a autores y gustos barrocos que, en sus *Notes et Pensées,* su contemporáneo Ingres —este «chino perdido entre los pórticos de Atenas»— con desdén ignoraba; teorizaban sobre las «variaciones de lo bello» y proponían un arte pictórico «colorista, intuitivo y moderno»; y fue precisamente Delacroix quien contrapuso significativamente a Antinoo y Sileno, en una prefiguración de la antítesis de Apolo y Dionisos, que tendrá luego gran peso en la revalorización del Barroco. C) Tal revalorización llegó, es sabido, gracias a Wölfflin entre 1888 y 1915. Y no casualmente. Apareció, de hecho, como el producto de una compleja síntesis cultural en la que estímulos del arte de su tiempo actuaron en una tradición crítica singularmente predispuesta. Y, así, el nuevo gusto de las artes, de la poesía, de la música (impresionismo, *liberty,* simbolismo, wagnerismo), en su necesidad de comprensión y de justificación, y al mismo tiempo en su impulso renovador y de transformación, promovió un movimiento, que en el dualismo tradicional propio de la estética germánica, a través de las lecciones de Burckhardt y de Nietzsche, por un lado, y, por otro, a través de la temática visibilista, alcanzó una valoración nueva, positiva, de la noción. Wölfflin se encontró en el centro de estos estímulos, de estos movimientos de la cultura artística, y, por tanto, en un principio (1888) revalorizó el Barroco como noción histórica de la crítica de arte, noción que implica el sentido de una continuidad de desarrollos formales relevantes a través de los modos del estilo; posteriormente (1915) transformó esta noción, la sustancializó, enriqueciéndola con la de «concepto fundamental», de categoría absoluta, y polo insoslayable (contrapuesto con igual dignidad al Clásico) de la vida artística.

III. Pronunciada por los iluministas y los neoclásicos, con un decidido tono *polémico* de descrédito, con el romanticismo, la noción, aun presentando un acento todavía *negativo,* comenzó a proponerse como *juicio histórico.* Con el «fin de siglo», el pronunciamiento del juicio histórico se hace positivo; es más, pronto la noción, estimulada por diversas inspiraciones, se instituye como *concepto fundamental* de la vida del arte. En este movimiento concuerdan, evidentemente, una disposición natural de la noción para ampliar su ámbito de validez, y la presión a veces de convergentes motivos contemporáneos; y así, en la extensión del término de Barroco a concepto metahistórico, mientras por un lado el *arte nuevo* encuentra la categoría que lo justifica, por otro lado críticos e historiadores de la cultura se

sienten tentados a probar la capacidad operativa del concepto respecto a épocas, situaciones y movimientos muy diversos de aquellos a los que se refería originalmente la noción; a servirse, en suma, de la noción, propiamente como instrumento interpretativo del arte en general. En lo que atañe luego al campo originario de referencia —o sea, particulares aspectos del siglo XVII—, se extiende ampliamente hasta comprender todas las formas, todas las actividades simbólicas del hombre: desde la poesía a la literatura, desde el teatro a la elocuencia, de la ética a la costumbre, de la filosofía a las ciencias, a la vida social...; y aquí el Barroco se sitúa como *término histórico* presto a designar todo un siglo de la cultura. Fue éste el nuevo horizonte problemático que el término indicó; y en este sentido operó la crítica siguiente, con una apertura cada vez más positiva y más amplia del juicio. No sin disputas, por otra parte. El idealismo italiano de principios de este siglo consideró, por ejemplo, el Barroco como una figura de la negatividad de la dialéctica interna a la forma distinta del arte, una «variedad de lo feo»; y, haciendo coherente el significado del sistema y el horizonte del gusto, renovó su condena. También el clasicismo europeo de entreguerras, aceptada la antítesis wölffliniana, dio la vuelta a su valoración y vio en el Barroco al enemigo; por otra parte, en la interpretación católica de D'Ors, esta antítesis llega a ser la figura estética de una antítesis fundamental y metafísica, la antítesis Razón-Vida, y el Barroco fue el signo estético de lo vital, de lo femenino, de lo pecaminoso, en una continua ambigüedad entre atracción y repulsa... En los últimos años, también en relación con los movimientos generales de la cultura, se alude a una sociología del Barroco, a una interpretación del Barroco histórico, por ejemplo, como arte correspondiente —en particular por la poética de la persuasión— a las exigencias de un «nuevo modo de vida social»; y, precisamente como dice Argan, «a la progresiva afirmación de las burguesías europeas en los grandes Estados monárquicos» o por su aspecto conceptista, ligada a la realidad de una «aristocracia a la que repugnaba lo popular», según Morpurgo-Tagliabue; o, en fin, por su particular ambigüedad social, típicamente ligada a determinados ambientes y situaciones: ora firme y estable en el más cerrado conservadurismo, ora abierta a los conflictos de una sociedad con vista a continuas transformaciones, según Francastel... Tal interpretación sociológica o —tal vez se diría mejor— tal interpretación histórico-cultural, atenta a particulares aspectos sociales, es la última indicación crítica. Es cierto, en todo caso, que el término ha gozado de diversas acepciones, se ha expresado en varios planos, y que, con relación a estos cambios, la orientación y también la energía y el impulso de su índice valorativo han sido diversos; así, el signo, colocado ante los hechos y las instituciones que la noción indica, ha sido ora positivo, ora negativo, ora expresivamente ambiguo... En un lugar

crítico apropiado, se puede discutir, por su probidad literaria o científica, esta o aquella propuesta, pero en general el sentido del movimiento histórico interpretativo ha sido abierto y orgánico, con una ampliación coherente de los significados. En suma, precisamente de los rasgos más importantes operados en este tejido histórico se extrae un conjunto de problemas muy concretos que requieren —tanto más enérgicamente en cuanto encuentran también una eficaz confirmación en la vida militante del arte— una sistematización teórica. Entonces, ¿la noción de Barroco debe ser entendida como un juicio de apreciación, de gusto con tono *derogatory,* o es un «concepto general» del arte que se sitúa frente al «concepto general» del Clasicismo como estructura fundamentalísima de la vida artística? ¿Es una noción con la que se designa la negatividad estética, el no-arte, o es figura estética de una realidad metafísica constitucionalmente antinómica? ¿Es posible, y en qué medida es posible, su uso sociológico? ¿Es una noción, en fin, cuyo uso implica un *juicio polémico,* que se propone como *término histórico,* que sugiere un *juicio histórico* o que se instituye como *categoría absoluta?* Como todas las indicaciones de este género, pero quizá con una inquietud problemática más indicativa, la noción de Barroco oscila entre diversas e incluso opuestas interpretaciones, que tienden la una a excluir a la otra, a instituirse como interpretación definitiva y única. En realidad, se trata de una pretensión arbitraria; y, por cuanto esto puede parecer sorprendente, un análisis concreto muestra que ninguna de ellas puede sustituir o sobreponerse a las otras, o absorberlas o anularlas en sí... La vida militante del arte y de la cultura confirma eficazmente su carácter; y de hecho, si los clasicismos siempre en retorno renuevan necesariamente la condena polémica, contemporáneas tendencias especulativas tienden a la transposición metafísica de la noción de Barroco sobre un plano de antítesis fundamental; por otra parte, el empeño de servirse de la noción en función de un juicio histórico no excluye en absoluto que corrientes contemporáneas de «formas abiertas» se remitan al Barroco, a algún aspecto definido y específico del Barroco, como a un modelo lleno de exaltación, o al menos como a una estructura que la justifica. Aun teniendo presente que estas relaciones se determinan cada vez de distinto modo, según experiencias nuevas e imprevisibles y en relaciones inesperadas, sin embargo, el rasgo que muestra cómo las estructuras de la idea del Barroco se presentan no sólo en un orden histórico, sino también en una presencia contemporánea, no demanda otras pruebas. Aquí, la *actualidad* del Barroco de que se hablaba al principio y su *problemática histórica* y doctrinal hallan un modo de convergencia, y de convergencia significativa.

IV. Mientras que el sumario trazado de la historia de la idea muestra evidentemente la organicidad y la necesidad de su desarrollo

y expansión, su alcance teórico suscita alguna duda. De hecho, si por un lado emergen estructuras que portan a menudo signos opuestos, por otro parece ciertamente que estas estructuras, mientras tienden a lo absoluto, ponen de relieve por el contrario cada vez una situación particular del gusto, una situación especulativa particular, una particular poética. ¿Debemos renunciar a la investigación porque está privada de «sujeto constante», incurablemente viciada «en la imprecisión y en la intromisión» injustificada del término, y también contradictoria y dispersa entre detalles no dichos? Aquí está verdaderamente el punto central de la investigación; desearía tener presente lo que Wellek dice cuando advierte que, en todo caso, el Barroco no puede ser definido como se define en la lógica un *class-concept;* y pienso asimismo que ninguna operación deductiva *a priori,* ninguna idolatría del hecho, ninguna exaltación absolutista de lo particular, será útil aquí. No será útil tampoco la confrontación con un término como el «clásico» o cualquier otra noción del género; y tanto menos un discurso brillante, rico de citas gratas a los lectores sensibles, pero inactivo y privado de respuesta en su declarada índole asertoria. Será útil, por el contrario, operar sobre la experiencia siguiendo principios que se desvinculan de la experiencia misma sólo para abrazarla mejor y, por tanto, antes que nada, convendrá reconocer el «campo de referencia» cultural de lo que llamamos «barroco» y neutralizarlo: o sea, poner entre paréntesis los significados que desvían el campo mismo a través de intenciones particulares, reducir lo que el término lleva consigo, más allá de la pura definición de los límites del campo, por el movimiento mismo de su vida: exaltaciones dogmáticas, hipóstasis metafísicas, interpretaciones particularmente orientadas, valoraciones de gusto. En este punto parece claro que, así liberado, el término «barroco» es término que *para quienquiera que lo pronuncie: a)* hace referencia a la historicidad; *b)* en particular, es una noción histórica de clasificación; *c)* que más allá de las historias particulares (artística, literaria, etc.) expresa una indicación de historia de la cultura; *d)* en la que está explícita la idea de una integración entre varios aspectos de la vida y de la cultura humana; *e)* con un referente preciso y definido, tiende a coordinar todo aquel mundo de ruptura, crisis, inquietud extraordinaria y nueva que se dio precisamente en el siglo XVII y que no es reducible ni bajo la noción de Renacimiento ni bajo la noción de Iluminismo; *f)* dentro de un área geográfica que comprende todas las naciones de la civilización europea hasta los países coloniales, y no por casualidad, la América Latina.

Si éste es, por así decirlo, el «campo neutro» de la investigación, se determina de inmediato por sí mismo en una problemática variadísima; y por ejemplo, como en todos los casos de periodización, se introducen cuestiones de datación; y se manifiestan varias posibilidades acerca del método más conveniente para establecer las

convergencias que constituyen el tejido de realidad histórica que da el sentido unitario al siglo; y se hacen diversas propuestas de interpretación...

Aludo apenas a las cuestiones de datación, muy complejas evidentemente y espinosas, no faltas de capciosidad: éstas, por otra parte, portan consigo todas las perspectivas del «prebarroco», comprenden ciertos aspectos del «manierismo»; y de una forma particularmente reveladora para una interpretación «orgánica» de la vida del arte, tienen, sobre todo, el mérito de sugerir una zona fluida de pasajes intermedios intencionados hacia las formas nuevas. Nos preguntamos si es suficiente una pura búsqueda estilística, o si basta partir del estilo para llegar a la historia de la cultura, o viceversa, de la historia de la cultura, para llegar al estilo; o, en fin, si basta una investigación pura de historia de la cultura. De todas las perspectivas que han tenido o tienen su función, Wellek ha mostrado con justeza sus límites, y también las prevaricaciones y los peligros y a menudo no se puede dejar de estar de acuerdo con él. Me permito, sin embargo, proponer alguna objeción cuando parece desvalorizar el papel de las poéticas en este sistema. Soy del parecer de que sin el estudio de las teorías del *wit,* de la *agudeza,* del *esprit,* del *ingegno...,* no sólo se nos escaparían muchos aspectos de la realidad cultural del siglo, sino que nos faltaría poner de relieve una estructura fundamental para la comprensión del Barroco literario. Por su pragmática (preceptos, normas y, sobre todo, ideales del arte), tienen una extrema energía de caracterización situacional y constituyen un excelente plano intermedio entre la poesía y la historia de la cultura —dos dominios entre los que comúnmente se establecen más bien relaciones verbales que referencias definidas y concretas—. A los otros problemas hay que añadir los de las particulares determinaciones nacionales: en qué sentido y dentro de qué límites se puede hablar de «barroco» a propósito de la poesía francesa... O del teatro inglés... Es apenas un esbozo a un sistema de cuestiones infinito y complejo, muy excitante para quien una al gusto por la literatura una cierta inclinación especulativa. Pero ya —estilística o historia de la cultura— se ve de inmediato cómo —en este sistema— se pasa insensiblemente, y, por así decir, orgánicamente, desde el plano *neutro* al plano *interpretativo;* y precisamente sobre tal plano la noción de Barroco revela los motivos de su riqueza, de su polivalencia y de su fuerza emblemática.

V. Planteamiento de los problemas actuales de la noción del Barroco e importancia de las estructuras que se extraen de su historia: reducción que neutraliza el campo de referencia, retorno crítico sobre los problemas de la historia y de la actualidad; pues bien, en la complejidad viva y articulada de *todo* este movimiento atento a los rasgos más importantes de las infinitas relaciones internas se institu-

ye concretamente la *idea del Barroco,* y justamente en este sentido se hace de ella un comprensivo medio de conocimiento y un instrumento ciertamente útil. La forma tradicional del concepto unívoco (indistintamente, en las expresiones del tipo «el Barroco es una variedad de lo feo» o «el Barroco es lo vital», o también «el Barroco es un período de la historia de la arquitectura que tiene su inicio en 1630») aparece reduccionista, parcial, dogmática; y, de hecho, ni el realismo conceptual de los idealistas, ni la transposición metafísica de los espiritualistas, ni una institución científica específica agotan el significado de la noción. En estos casos, se exalta una figura particular y, haciéndola absoluta, se la hace rígida, exclusiva, y rechaza comprender un movimiento en el que, no obstante, está perfectamente comprendida. En realidad, partiendo desde el fundamental campo de referencia, la idea del Barroco aparece como un proyecto móvil y complejo sobre el que se señala, de modo ora evidente, ora oculto, un sistema de relaciones extremadamente libres, que constituye su significado; y, si esto atañe de modo específico al Barroco, ofrece también oportunamente un rayo de luz sobre la naturaleza orgánica de las nociones histórico-culturales. En todo caso, piénsese en el continuo y diverso encuentro entre el campo referente (*c*) y un conjunto de disposiciones interpretativas que la fenomenología del arte y de la historia propone como módulos culturales de la continua e importantísima interacción sujeto-objeto en que consiste nuestra realidad, una realidad que tiene las nociones y los principios en una fértil inestabilidad. Para ser breve, diría esquemáticamente que la interpretación del Barroco se ha propuesto alternativamente como interpretación *estilística* (*c* 1), o *histórico-cultural* (*c* 2), o *sociológica* o *ideológica* (*c* 3), o *metafísica* (*c* 4), o *pragmática* (*c* 5)...; llegados a este punto, aparece claro que aquí vuelven a adquirir presencia consciente algunas estructuras que habían permanecido «suspendidas» en la reducción neutralizante: su vuelta a emerger se ha debido a un positivo realce de algunas connotaciones que en la operación reductiva se habían contemplado particulares, no esenciales: la interpretación *estilística* del Barroco no es esencial para la pura definición del campo de referencia; lo es, en cambio, en una situación cultural (como la de los tiempos de Wölfflin, o como en ciertos aspectos la de nuestros días) en la que el interés por el estilo es institucional. No es posible profundizar sobre cada uno de estos tipos fundamentales de interpretación; convendrá, en cambio, observar cómo, al actuar sobre una misma materia, no están entre sí netamente diferenciados y como separados y autosuficientes: cada uno de ellos lleva consigo a los otros; la disformidad está sólo en el tono por el que, según motivos situacionales, prevalecen ciertos intereses y no otros. En cuanto al tipo estilístico, por ejemplo (*c* 1), en el estudio del Barroco literario, una estilística estrechamente ligada a las nuevas formas de la lingüística

(Spitzer, D. Alonso...) huye de las limitaciones de la estilística de tipo wölffliniano, demasiado cerrada en un sentido unívoco de movimiento entre «formas abiertas» y «formas cerradas». Pero, así como la estilística y el formalismo de Wölfflin abrían un rayo de luz sobre la historia de la cultura cuando hablaban del «hombre grave» del siglo XVII, así la nueva estilística abre perspectivas no menos reveladoras sobre la lúcida desesperación del siglo o sobre el sentimiento del *desengaño* *. Si la estilística de Wölfflin estaba ligada a una situación del arte, ésta no lo está menos: Dámaso Alonso es, como se sabe, por un lado un apreciable poeta en el sentimiento contemporáneo de la poesía; por otro, retoma libremente una teoría lingüística que parte de Saussure; y precisamente él, poeta, logra por este camino recuperar para la ciencia propuestas institucionales de la poesía que le afecta, de la poesía viviente... Respecto a las otras disposiciones se observará fácilmente que un fondo sociológico no ha faltado en la reflexión sobre el Barroco, y, en cuanto a la sociología contemporánea, no tenemos más que alegrarnos de que se haga cada vez más sociología. Por otro lado, se entiende bien cómo las filosofías apriorísticas aspiran (*c* 4) a absorber el Barroco, a insertarlo en el sistema, a hacer de él una estructura metafísica (idealista, espiritual...) de modo que no escandalice, antes bien llegue a ser —positiva o negativa— una figura del sistema. La noción ya por su cuenta tiende a *s'ériger en loi,* a hacerse metahistórica; en lo que la atañe, por tanto, sus encuentros con la filosofía representan tentativas de caminos más cortos para alcanzar este objetivo. De todos modos se hacen cada vez más numerosas las alusiones a la relación entre el Barroco y la contemporaneidad; y aquí la reflexión pragmática, ligada al hacer del arte, tiene una especial eficacia. De hecho, para ciertas instituciones fundamentales de la poesía contemporánea —me refiero al «correlativo objetivo» de T. S. Eliot, o a la «analogía» de Ungaretti— se recuerdan aspectos bien definidos del Barroco, como la poesía «metafísica» inglesa o el gongorismo..., y la alusión no se limita ciertamente al plano de la preceptiva o de la técnica sintáctica, sino que se eleva de inmediato a las normas del gusto y a las propuestas de una poética ideal. Comoquiera que sea, tales disposiciones interpretativas actúan según una perspectiva de situación cultural que ilumina el campo (*c*) cada vez según luces particulares; no se distinguen entre sí rígidamente, sino sólo por la preponderancia de un *tono* que se determina según instancias provenientes de la situación cultural en la que se hace la investigación; ellas pueden proponer un *juicio histórico* y, en el caso de las instituciones pragmáticas, un juicio que puede ser también polémico; en fin, a pesar de que hoy la orientación esté en

* En español en el original. (*N. de la T.*)

general dispuesta a una valoración positiva, pueden igualmente, a través de otras perspectivas, sugerir otra valoración negativa o aludir ambiguamente al asunto.

VI. *La idea del Barroco,* conclusión. Pienso que la fenomenología con su respeto hacia lo existente y lo particular, con su modo integrado y orgánico de sentir, con su propia teoría de la «visión», con su sentido de la variedad y de la pluralidad de las nociones, con su desconfianza hacia las fórmulas asertorias y dogmáticas, es el horizonte más adecuado para circunscribir, para comprender un campo tan difícil y tan móvil. Quizá únicamente ella —y ciertamente aquí no basta tan sólo la intuición refinada del experto y del coleccionista— podrá ofrecer finalmente los rasgos de abierta sistematización de la noción, que, unificando sin constreñir, pueden garantizar la legitimidad (en su ámbito) de cada fundamento específico de la noción misma y de todos los valores que ella porta consigo. Ya nadie podrá ahora, ironizando sobre el asunto, reconducir la noción a su primer objeto aunque haya cambiado de signo: se trata en realidad de rescatar una condición natural de complejidad y de polivalencia, no de rechazarla, y se ha visto que ninguna impostación apriorística, ninguna idolatría del hecho, ningún absolutismo de lo particular o de lo especializado son aquí determinantes. En cuanto al campo de referencia de la noción, continúa definiéndose cada vez mejor: la exploración de su ámbito se hace cada vez más precisa y diligente en todas las direcciones como para una conquista cualquiera. Si es verdad, sin embargo, lo que se ha dicho acerca de la historicidad y conjuntamente la contemporaneidad de las estructuras interpretativas, su sincronía y su diacronía, el campo aparece sujeto a un complejo sistema de requerimientos interpretativos, y esto justifica el infinito variar de la valoración y de sus significaciones. Así, la noción de Barroco se manifiesta no ya como el aspecto objetivo más importante de lo que fue llamado el espíritu de su tiempo, sino como la continua y diversa *puesta en relación del campo con las funciones de situación que tienden a interpretarlo, esto es, a hacerlo vivo, presente, útil y perceptible para nosotros.* No veo de ningún modo cómo esto pueda ser llamado nominalismo; me parece, en cambio, poder recuperar en el discurso lo que dice Wellek cuando advierte cómo es verdaderamente un extremo y falso nominalismo el método pronto a negar que conceptos como el Barroco sean instrumentos de conocimiento histórico real, que nos ayudan a percibir ciertos pasajes, que nos ayudan a distinguir; y precisamente las *funciones de situación* en las que cada vez el Barroco se ve y se explora nos llevan de nuevo a la actualidad y a la vivacidad de la noción en sus distinciones y polivalencias. Hay buenas razones para creer que la noción de Barroco y las ideas que están conectadas a ella se presentan a la mente contemporánea con una

fuerza extraordinariamente activa, yo diría, fascinante. Ya un investigador de rara penetración como Calcaterra advirtió oportunamente con gran agudeza ciertos difíciles vínculos, ciertas remotas sugestiones, y habló del Barroco como de un lugar en el que se encuentran «ciertas lejanas y casi imperceptibles raíces» de nuestra condición insegura y azarosa y como el sentimiento de aquel «dolor inmenso» que puede aparecer como una especie de prefiguración de la desproporción en la que el hombre hoy vive. Añádanse las observaciones que, según sus particulares perspectivas, aportaron o aportan al Barroco poetas como T. S. Eliot, Ungaretti, García Lorca...; y movimientos artísticos, musicales, literarios; y en fin, con el empeño de dar un significado universalmente comprensivo a la tendencia, algunos eminentes filósofos del siglo. Hay un frecuente acercamiento de los hombres del siglo XX a las obras del siglo XVII, y hay un deseo muy reiterado en los mayores poetas y críticos contemporáneos, de descubrir la verdad de la poesía del XVII, aquella espléndida representación de metáforas infinitas que fue el modo de conocimiento propio del siglo. El siglo XX ha tenido en algunos aspectos experiencias análogas; y hay que pensar que todas estas constataciones deben ser entendidas, precisamente, dentro del ámbito de un estado de profunda y secreta relación entre los siglos XVII y XX. Y es quizá la advertencia de un mundo en el que la «visión» se hace «orgánica» justo en el momento en que el más exaltado progreso científico se muestra contemporáneo a una condición de lúcida y delirante angustia del hombre y a oscuras premoniciones de inquietudes sociales novísimas.

(1959)

II

HISTORIA

Las poéticas del Barroco

I. LA CUESTIÓN DEL BARROCO

1. PROBLEMÁTICA Y ACTUALIDAD DE LA NOCIÓN DE BARROCO

La cuestión del Barroco se presenta, más que cualquier otra, como una noción ejemplarmente problemática, cuya definición (y no por casualidad) aparece muy incierta y susceptible de diversas interpretaciones, de tal modo que en cualquier caso exige, cuando hagamos uso de estas interpretaciones, de particularísimas cautelas metodológicas. Por tanto, antes de afrontar directamente el análisis de las estéticas y de las poéticas del Barroco, convendrá aclarar el sentido con el que se usa aquí la noción y examinar históricamente las distintas acepciones de las que ha gozado en el orden artístico y literario, en las distintas formas y en los distintos movimientos culturales, seguir el proceso de su significación.

En lo que se refiere a nuestro tiempo, el interés por el Barroco y por su noción ha sido extraordinario. Aceptada en principio tan sólo en la crítica de las artes figurativas, la noción se ha ampliado, extendiendo cada vez más su significado a todos los aspectos de la realidad cultural y moral, intentando incluso presentarse como una «categoría eterna» de la cultura; y actualmente la atención sobre ella se ve estimulada por varios motivos. Antes que nada, porque, merced a la gran atención crítica hacia el significado de las categorías por parte de diversos estudios, se ha venido definiendo cada vez mejor en todo lo que se refiere a su desarrollo histórico y a la problemática de su significado. De hecho, desde la mitad del siglo XVIII en adelante la noción tiene una historia que puede ser descrita en sus distintas fases con la misma precisión con que se expone el *iter* biológico de un ser orgánico.

En segundo lugar, hay que pensar que la noción de Barroco se presenta hoy como profundamente estimulante, viva, intelectualmente activa. Una convergencia de intereses culturales, artísticos y morales del momento, una atención histórica y filosófica por parte de los investigadores nos conducen a un vivo interés por la noción y por sus significados. Calcaterra, cuya aportación al estudio de la cultura barroca en Italia es fundamental, ha escrito (y nosotros no podemos más que repetir sus palabras):

> ... Algunas tendencias del arte moderno tienen en el siglo XVII lejanas y prácticamente imperceptibles raíces, que por caminos profundos y casi subconscientes han llegado a desarrollarse con formas propias y cambiantes de tiempo en tiempo en... nuestro siglo.
>
> Nuestra simpatía por el XVII, que es en general más fuerte que por la Arcadia, se debe al sentido arcano que encontramos en aquella actividad...
>
> ... profundamente, con el delicadísimo sentido con que nosotros somos hijos de un dolor inmenso, que no es ya el del siglo XVII, y sin embargo es la búsqueda de una nueva guía espiritual, de un nuevo modo de plantear nuestro pensamiento entre positivismo e idealismo, entre realismo y relativismo...

En fin, se continúa ciertamente discutiendo sobre el Barroco; tenemos, por ejemplo, el gran volumen de Dámaso Alonso sobre poesía española del XVII: *Poesía española* (Madrid, 1950) (y los estudios de O. Macrí sobre Herrera y Luis de León); un estudio de G. Pellegrini sobre el *Barocco Inglese* (Messina, 1953); y los estudios de Rousset y de Tapié sobre el Barroco francés, y tantos otros..., mientras que continúan en todas direcciones las investigaciones y los análisis, especialmente sobre arquitectura. En Italia se traducen los libros de Wölfflin y de Riegl, en tanto que el estudio de artistas como Caravaggio, Bernini, Borromini, es cada vez más profundo en la historia crítica por parte de autores como Longhi, Argan, Pane, Bóttari...

Basten estos rasgos para que nos demos cuenta de cómo está aún viva la prolongada disputa sobre el Barroco; y cómo está justificada la atención del que quiera hoy definir la situación del problema y aclarar el sentido unitario de tantas investigaciones.

2. Premisas historiográficas y cautelas metodológicas

La primera parte de nuestro estudio examina históricamente todas las variaciones de significado de la noción de Barroco desde el Iluminismo y Neoclasicismo a nuestros días. La historia de la noción llega a constituir incluso un capítulo de la historia del gusto europeo: va pasando, de hecho, desde el originario tono polémico de iluministas y neoclasicistas, que imprimieron a la noción un particular sentido de descrédito, conectado al resentimiento de un gusto bien definido, hasta 1847, año en el que Kugler, con la colaboración de Burckhardt, en su original *Handbuch der Kunstgeschichte* iniciaron el proceso revalorizador en un sentido «historicista» de lo que en adelante se señalaría bajo el nombre de «barroco»; en 1888 Wölfflin dio un significado positivo a la noción misma hasta hacer del Barroco la antítesis del Clásico, en una concepción artística para la que Clásico y Barroco son dos polos opuestos y equivalentes, dentro de los cuales se articula en sus diversas formas la vida del arte; y por fin, en los años 1925-1929 la cuestión del Barroco atrae vivamente la aten-

ción y encuentra en la *Storia dell'Età Barocca in Italia* de Croce un empeño de restablecer (con una nueva base filosófica) el sentido *derogatory* y negativo de la noción de Barroco. Son éstos los tres momentos fundamentales de la historia, tan viva, del concepto de Barroco: una historia de la que nos ocuparemos, dispuestos a examinarla en todos sus significados, en cuanto conlleva de significante en la cultura.

La segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XIX hallaron en el antiguo *Laocoonte* una expresiva figura plástica, un imaginativo símbolo sobre el cual plantear un libre coloquio entre talentos eruditos y flexibles: poetas, críticos, filósofos (desde Winckelmann a Goethe, desde Lessing —el *Laocoonte* vio la luz en 1766— a Schopenhauer...) en torno a la naturaleza del arte, al horaciano *ut pictura poesis;* y fue en la *Disputa del Laocoonte,* en aquel amplio discurso de espíritus *humaniores* y cultivados, extraordinariamente formados en un superior ideal de la personalidad humana, donde se clarificaron en gran parte las razones fundamentales del gusto y de la poesía en aquellos años de una amable Alemania de educadas fantasías e intelectuales afectos. El fin del siglo XIX y los primeros años del XX vieron, a su vez, en el Barroco (y no falta, como veremos, una justificación histórica de tal preferencia) un anhelo de esas mismas actitudes e intereses, y, en la docta y calurosa discusión que de aquí nació y fue llamada la *Disputa del Barroco,* no se perdió, sino que continuó y transfundió convenientemente el sentimiento y la razón de lo que Lessing y los otros habían intuido en su discurso: en la *Disputa del Barroco* se reavivaron motivos que en la *Disputa del Laocoonte* habían sido propuestos.

Al estudiar la noción de Barroco se deben tener presentes algunas particulares precauciones metodológicas; ante todo es preciso tener despierta nuestra atención en todos los campos de la vida y de las formas de la cultura y no agotarnos en un interés prevalecientemente figurativo o literario; en segundo término convendrá tener presente la imposibilidad de estudiar la noción de Barroco en el ámbito cultural de una sola nación: la idea y la realidad del Barroco se desarrollaron con una cierta armonía temporal en toda Europa; y es imposible considerar una cultura (la cultura italiana, por ejemplo) como separada de las otras en una época en la que fueron vivísimos los contactos literarios y artísticos entre las naciones: el Barroco es una cuestión europea, y como tal debe ser estudiada. Por último, desearía que se tuviera presente que las nociones de *Barroco, Romanticismo* y *Clasicismo* no son nociones inamovibles ni de sentido unívoco: nos servimos de principios cuya realidad es esencialmente problemática, cuyo significado, por tanto, varía: por un lado, según el cambio de las particulares sintaxis del pensamiento en que se sitúan; por otro, están sujetos a una inestabilidad que determina cam-

bios y transformaciones de significado, en relación con el cambio y transformación del gusto y del momento literario y crítico.

3. Origen y formación de la noción como noción crítica

Pues bien, ¿qué entendemos cuando pronunciamos la palabra «barroco»? Está claro que sería aquí precipitado y absolutamente contrario a cualquier buen método el ofrecer de inmediato una solución que aparezca como definitiva; una definición tal, si existe, podremos únicamente proponerla al final de nuestro trabajo, cuando, tras haber efectuado todas las pruebas específicas de los distintos campos y de los distintos aspectos en los que esta forma cultural se manifiesta en sus diversas figuras, podamos hacernos una idea de ella; es decir, establecer una ley, con un movimiento interno rico, perfecto.

Por el momento sólo somos capaces de percibir la situación actual de la cuestión, aclarar cuáles son en el momento presente de la cultura los resultados de los estudios hasta el día de hoy, empezar a caminar por el mismo sendero de las investigaciones históricas y críticas. Para este fin no creo que exista ayuda más conveniente que la propuesta de reconstrucción histórica del desarrollo de la noción, desde su origen hasta nuestros días; por tanto, una especie de genética y de embriología histórico-cultural (si estas metáforas no suscitan detestadas imágenes de metodología positivista) nos ayudará en el estudio de una significativa noción y razón del arte y de la poesía. No nos detendremos ahora a estudiar el origen, me refiero a la etimología o, en cualquier caso, al nacimiento de la palabra: las vicisitudes de esta historia han sido descritas por Calcaterra (y ahora reestudiadas por Getto) de una forma clarísima; tiene una gran base documental histórica y filológica la tesis según la cual la palabra «barroco», de esquema silogístico (por una especie de extensión irónica al dominio de las artes del fastidio suscitado por la extravagante pedantería del silogismo), habría pasado a indicar una disposición de la mente, una «imagen paralógica», como la llama Calcaterra, cultural, y, por tanto, una forma de arte; por otro lado, la tesis que pretende hacer derivar la palabra de *barrueco* (en español; en portugués, «barocco») tiene un particular sentido emblemático especialmente grato a lectores sutiles y de penetrante intuición *(barrueco* se traduce como *perla irregular)*. Asimismo tiene un sentido la tesis que se remite al uso popular de la palabra *barocco,* que indica una ganancia ilícita (Crusca) y una especie de engaño, o sea, la obra del fullero (Tommaseo). En todo caso, las consideraciones lingüísticas de Getto (p. 145 de *Letteratura critica nel tempo)* parecen aún hoy indiscutibles.

El hecho es que el uso de tal vocablo como noción crítica y de

gusto comenzó, con especial referencia a las artes figurativas, no tanto todavía como indicación de una categoría general del arte, sino como signo del sentimiento de reacción de hombres a quienes asistían una cultura y un estilo de formación iluminista, que es como decir un modo equilibrado de preferencias clásicas y racionales, un gusto cuyo modelo de prosa más alto y deseado es el de la escritura árida, sobria y rigurosa de Voltaire; o, un poco más tarde, como signo de la irritación de aquellos hombres de fines del siglo XVIII que, arrebatados por un purísimo amor al ideal de Belleza —de la Belleza, entiéndase, como «blanca» perfección platónica— y recelosos e indignados moralmente por toda forma de *parenthyrsus* en el arte, encontraron en Winckelmann la expresión más conveniente de su sentir, de su intelectual y cálido afecto por un ideal orden geométrico y «regular». La primera acepción del Barroco fue una acepción polémica.

Y que se trata de necesarios, es más, inevitables argumentos polémicos nacidos en tales ambientes culturales y de una especie de afirmación iluminista o idealista contra un definido período de las artes figurativas, y en general del gusto (especialmente la arquitectura), lo demuestra el hecho de que la primera interpretación de la noción de Barroco llevó en sí de forma natural, junto con otras más encendidas y violentas («ridicule poussé à l'excès»), también la acusación de «mal gusto» y casi de «perversión». Por lo demás, a quien como para Milizia *(Dizionario delle arti del Disegno)* la arquitectura era como «la imitación de lo más bello de la naturaleza, de modo que se reconozca su ficción, y esta ficción constituye todo el encanto de las bellas artes» según ciertas reglas (muchos adornos mixtos y equívocos y muchos objetos e invenciones producidos por el capricho más que por la necesidad «deben ser dejados de lado»; «nada es bello si no es bueno y útil; la simetría y la regularidad están ligadas a la solidez y al orden»; las «relaciones simples son las más bellas»), la arquitectura que se llamaba barroca, con aquella vuelta a la naturaleza y casi confundir el templo y la vegetación, con aquel «adorno» suyo extravagante y suntuoso que hace de cada fuente un paisaje imprevisto, y con la inquietud impresa en las masas, le debía resultar ciertamente algo monstruoso y de locos, como un delirio de mentes descompuestas y desnaturalizadas.

Y veamos, en el mismo *Dizionario* (p. 214), el juicio sobre Borromini, confirmado luego de forma más cauta y prolija en las *Memorie degli architetti antichi e moderni:*

> Borromini llevó la extravagancia al más alto grado del delirio. Deformó toda forma, mutiló frontispicios, transtornó volutas, cortó ángulos, onduló arquitrabes y entablamentos y prodigó cartuchos, caracoles, ménsulas, zigzags y futilidades de todo tipo. La arquitectura borrominesca es una arquitectura a la inversa. No es la Arquitectura, es el taller de hornacinas de un

> ebanista fantástico... Borromini en Arquitectura, Bernini en Escultura, Pietro da Cortona en Pintura, el Cavalier Marino en Poesía son peste del gusto. Peste que ha apestado a un gran número de artistas. Pero no hay mal que por bien no venga; está bien ver aquellas obras y abominar de ellas. Sirven para conocer lo que no debe hacerse. Se deben mirar como a los delincuentes que sufren las penas de su iniquidad para instrucción de los justos.

Extravagancia llevada hasta el delirio. Fantasía arbitraria e irracional. Taller de hornacinas de ebanista fantástico... Ridículo... Mal gusto... Perversión... Obsérvese cómo ni siquiera a los hombres de aquella época les era ajeno el conocimiento de cierta convergencia de las diversas artes en un gusto común, y cómo además la opinión general estaba viciada (es el vicio implícito a todo mero juicio de gusto) por una especie de irritación polémica y distanciadora, de una desvalorización conectada a una determinada necesidad apremiante de diversas razones artísticas.

Lo que debe subrayarse de inmediato es que con el nombre de Barroco se quiso en un principio indicar, de una manera vaga y no siempre con claridad y coherencia, la improvisada (como apareció entonces) descomposición (y para aquellos hombres injustificada e incluso culpable) de las equilibradas y geométricas medidas armónicas propias de la arquitectura, de la *concinnitas* del Renacimiento, en aquella drástica ruptura de las formas artísticas propias del gusto del siglo XVII que sobre todo se dio, precisamente, en la arquitectura (aunque no sin un sentimiento de la convergencia de las diversas artes en una única situación del gusto) en el área cultural italiana o italianizante. Nacida, pues, en esta atmósfera de resentimiento moral y estético contra el «desorden», por así decirlo, que incidió sobre todas las artes del siglo XVII; en una atmósfera impregnada de un sentimiento de nostalgia por el pitagorismo, el orden y la claridad renacentista; en una evidente coyuntura de racionalismo y de iluminismo estilístico y de «castidad» neoclásica, la palabra «barroco» adquirió un sentido polémico y una valoración de claro descrédito en relación con un preciso y bien definido modo de entender y de vivir el arte; todo ello estaba, por lo demás, implícito en el mismo significado originario de la palabra, y en la sintaxis interna necesaria del pensamiento mismo de su tiempo. La palabra «barroco» aparece así como una «imagen paralógica», con intención distanciadora, despectiva, usada con el objetivo de exorcizar el gusto de los peligros de viejas y nuevas desviaciones respecto al ideal neoclásico y a la evidencia iluminista.

4. VARIACIONES SEMÁNTICAS DE LA NOCIÓN, DESDE LA ACEPCIÓN NEOCLÁSICA A LA DEL IRRACIONALISMO *FIN DE SIÈCLE*

¿Cuándo tuvo lugar la rehabilitación de todo lo que había implícito en la noción de Barroco? Ni siquiera el Romanticismo —al menos directamente— cambió la actitud hacia el Barroco. Su nuevo sentido de la historia, sus principios acerca de la libertad y la creatividad del genio y de la fantasía creadora, su polémica anticlásica no tuvieron un efecto inmediato que permitiese acceder a una comprensión del Barroco: el Romanticismo permaneció sustancialmente inmóvil frente a la condena polémica ya pronunciada.

Sin embargo, antes de abrir este nuevo capítulo de la historia de la noción, convendrá revisar algunas líneas de Kant. Se encuentran en la «Nota general a la primera sección de la analítica» de la *Crítica del Juicio:*

> En una cosa que sólo mediante una intención es posible en un edificio y hasta en un animal, la regularidad, que consiste en la simetría, debe expresar la unidad de la intuición, que acompaña al concepto de fin, y con él pertenece al conocimiento. Pero donde sólo se ha de desarrollar un libre juego de las facultades de representación (sin embargo, con la condición de que en ello no sufra el entendimiento ningún choque), como en jardines, adornos de los cuartos y toda clase de instrumentos artísticos y otros... evítese, en lo posible, la regularidad, que se presenta como esfuerzo; de aquí que el gusto inglés en los jardines y el barroco en los muebles lleve la libertad de la imaginación más bien casi hasta aproximarse a lo grotesco, y en ese alejamiento de toda imposición de la regla pone justamente el caso en donde el gusto puede mostrar su mayor perfección en proyectos de la imaginación *.

Estas palabras deben ser leídas sin separarlas del contexto en que se hallan, sin separarlas de las que, en el mismo lugar, siguen a continuación y que expresan la idea de que:

> todo lo rígido-regular (...) lleva consigo algo contrario al gusto **,

(y pensemos en la cultura neoclásica de aquel tiempo; la *Crítica del juicio* fue publicada en el 1790) y encontraremos un punto de vista abierto y atrevido, esclarecedor por su posible tratamiento interno y que actuará seguidamente sobre el gusto. Un minucioso análisis de la expresión kantiana nos llevaría muy lejos. Limitémonos aquí a recordar y a subrayar una observación (particular, pero sistemática) que

---

* Anceschi reproduce para esta cita la versión de Cargiulo (Bari, 1923). Nosotros utilizamos la española de Manuel García Morente aparecida en la editorial Espasa Calpe, Madrid, 1981, p. 143. *(N. de la T.)*

* Ibídem. *(N. de la T.)*

parece un buen punto de partida, una buena introducción para el análisis concreto de la revalorización de la idea del Barroco.

Revalorización, rescate, que llegaron bastante más tarde; ni siquiera la época romántica —decía— que con su revalorización de la historia, con su doctrina de la libertad del genio, con su polémica anticlásica hubiera podido comprender más a fondo lo que se situaba bajo la enseña negativa de «barroco», logró alterar aquella condena académica. Es más, el Romanticismo, en algunos aspectos, la agravó. En Italia, por ejemplo; y con severos y nuevos argumentos políticos y morales: de hecho De Sanctis, con su ilustre doctrina del paralelismo entre la decadencia política y civil y la decadencia artística de las naciones, consideró el siglo XVII como aquel que, si por un lado reafirmó duramente el peso de nuestra esclavitud, por el otro llevó destrucción y muerte a la vida espiritual y a la cultura; y un «vacío del alma», que se manifestaba en fastuosas españolerías, en un asombro lleno de apatía y desgana. Pero, para emerger con argumentos convincentes y activos, la verdad del Barroco debía esperar un momento adecuado y animado con internas y vivas relaciones: así, la rehabilitación del Barroco —*et pour cause*— aconteció hacia el final del XIX (el decisivo estudio de Wölfflin es de 1888) y encontró su primer desarrollo adecuado en el primer cuarto de nuestro siglo.

¿Cómo se llegó a ese punto? Si en Italia, también por razones de perspectiva racional, la condena del Barroco se agravó en el Romanticismo, en otros lugares en cambio las categorías románticas actuaron, si bien con mucho retraso, como una primera apertura: y fue hacia el final de la primera mitad del siglo XIX, en aquel atractivo mundo de filólogos, historiadores y críticos de una culta Alemania remota, abierta a la libertad espiritual de especialistas, aficionados, artistas, extraordinariamente entendidos viajeros del arte, que tenían como modelos ideales de vida a Winckelman y a Goethe; fue, digo, en esta Alemania o en el área de su influencia cultural, donde se manifestó una interpretación de la idea del Barroco que mitigaba sensiblemente la aspereza polémica de la primera propuesta. Las categorías históricas del Romanticismo actuaban; y, por tanto, en el gran *Handbuch der Kunstgeschichte (1847)*, obra del doctísimo Kugler con la ayuda del joven Burckhardt, se hizo una primera tentativa —utilicemos esta palabra— de «historización» del Barroco. De hecho, en el *Manual,* el ideal griego no aparece como el único modelo del arte, ni como el único objeto de una historiografía del arte antiguo: hindúes, asirios, incluso americanos precolombinos suscitan igualmente interés: la aplicación de algunos temas del historicismo herderiano e idealista a la declaración de las artes figurativas ofrece los modos de una distinta comprensión de los orígenes, del desarrollo y del devenir del arte; y un distinto sentimiento de universal simpatía y tolerancia por cualquier creación en su diversidad originada por el

cambio de tiempos, razas, civilizaciones, sustituye al rígido dogmatismo neoclásico, a las cerradas maneras de la historiografía académica.

Así, en este ambiente cultural se intenta justificar históricamente el *Secentismo;* no tanto, aún, dentro de una historia de formas, sino por el contrario en una historia moral de la cultura que justifique la historia artística. Y de modo semejante, aunque con resultados distintos de aquellos con que más tarde De Sanctis (que fue después colega de Burckhardt en Zurich) querrá explicar el *secentismo* literario italiano, Kugler y Burckhardt intentan comprender lo artístico, que les parece como el producto del viento agitado de la Contrarreforma, de las luchas de religión y también de la acción sutil de los jesuitas. Se llega así a justificar, e incluso a ensalzar, el mérito de la escultura y, más aún, de la pintura («parece que todas las fuerzas se concentren en la pintura»), en su nuevo «audaz movimiento de naturalismo nuevo» y quebrado. Lo singular es, sin embargo, que tal declaración no valga además para la arquitectura, sobre la cual permanece todavía inamovible el juicio académico; y veamos aquí la opinión sobre Borromini, que parece de hecho la traducción, si bien no literal, del texto de Milizia al que hemos aludido:

> Él dejó de lado, siempre que le fue posible, toda línea recta en sus construcciones, tanto en la iconografía como en los alzados y se complació en las curvas más variadas, en las conchas, volutas y cosas por el estilo. Quitó a las formas principales la importancia que les correponde, tratanto a capricho y de forma extravagante las subordinadas, las que servían sólo a la decoración, como si fuesen las partes más relevantes. Asombra que tan deplorable corrupción del gusto haya encontrado ardientes partidarios y muchos imitadores.

El método se presenta más bien desde el punto de vista externo; y si, por un lado, no se partía ya de la obra para descubrir en la obra misma los vínculos con las otras formas de su tiempo, sino que, por decirlo así, se orientaba desde un punto de vista externo, poniendo de relieve una influencia inconcebible allá donde se trata de realidades diversas pero contemporáneas, concomitantes y casi de acciones recíprocas, por otro lado se daban modos incongruentes en el tratamiento de los diversos campos del arte.

De la incongruencia se dio cuenta ciertamente Burckhardt, que además, en sus trabajos, llegó a la conclusión de que también para la arquitectura, a partir de Miguel Ángel, había llegado, en efecto, el fin del Renacimiento, pero no la ruina y casi el definitivo abismo del arte; así con el nombre de «barroco» (y aquí parece casi prever el sentimiento de una historia del arte como historia del estilo: el mismo Wölfflin dirá que «es la primera investigación en torno al estilo; de ella han bebido todos los trabajos posteriores») quiso indicar, sobre

BIBLIOTECA
Justino Fernández

todo, ese momento de la arquitectura italiana en el que se comienza a intuir una condición, casi una ley de la mutación de las formas artísticas: ese momento en el que el clasicismo humanista parece llegar a una especie de peligroso y casi saturado «límite de maduración», a una especie de rica y complicada madurez, que, aun conservando todavía un orden propio de severidad y austeridad, pasa lentamente a lo «libre y pintoresco» para llegar por fin a un movimiento tan vivo y vibrante que el crítico advierte la necesidad de recurrir a la feliz imagen musical, recordada también por Croce, de un continuo *fortissimo*. Es más, Burckhardt, en el *Cicerone,* en los estudios sobre la arquitectura del Renacimiento en Italia, mostró cierta simpatía, siguiendo su gusto de formación regular, por la que nosotros hoy llamaríamos la primera y más correcta fase del Barroco italiano y, en particular, por la grandiosa y liviana escenografía de Palladio.

Así no nos extraña que fuese otro amigo de Burckhardt (se entiende perfectamente que Nietzsche) quien advirtiese que la condena del Barroco era ya una actitud de pedantes. Con la sensibilidad extrema que tuvo siempre hacia los cambios de la cultura y con esa especie de desesperada, en extremo desesperada, penetración mental que poseía, Nietzsche no hizo otra cosa sino captar un cambio de su tiempo, del que él mismo fue ciertamente, si no el mayor responsable directo, sí uno de los mayores.

5. La «Pura visibilidad»; «clásico» y «barroco» en Wölfflin

Cuando Wölfflin emprendió su delicada crítica de revisión de la idea del Barroco, el desarrollo de la noción había alcanzado los siguientes resultados: en cuanto al límite geográfico y cronológico, aunque se habían dispuesto ciertas premisas para la extensión del concepto, se situaba entre la mitad del siglo XVI y el fin del Rococó en el occidente italiano o dependiente de Italia; en cuanto al límite de su aplicación a las artes, tenía valor sobre todo con referencia a la arquitectura; en segundo lugar, a las artes figurativas; y, por fin, alguna tímida incursión en las otras artes y en la literatura; en cuanto al juicio estético, aunque se intentase una primera prueba de distensión histórica, el Barroco se presentaba todavía prevalecientemente como una noción dispuesta a un mero juicio de gusto, casi siempre negativo, un rechazo estético (pero también moral, a veces desdeñado, a veces más abierto a la comprensión); en cuanto al desarrollo interno del arte, el Barroco —si se excluyen ciertas simpatías de Burckhardt hacia la primera época del Barroco— es sentido como una corrupción, una disolución (pero las expresiones se atenúan; no se usan ya los fuertemente polémicos apelativos de «aberración», «de-

mencia», «ridículo»...) de la arquitectura después de Miguel Ángel, y conectadas —la disolución y la corrupción— a las particulares condiciones históricas de su tiempo, a las condiciones de Italia después de la Contrarreforma, a las luchas de religión, a aquel fenómeno de costumbres y de civilización que fue llamado el «Españolismo». Pues bien, con Wölfflin la noción de Barroco toma de golpe el significado de «categoría histórica absoluta» contrapuesta con la misma dignidad a la otra categoría de «clásico», en una concepción en la cual la vida artística vive y se mueve entre dos polos de los que son expresión las dos nociones señaladas. ¿Cómo se llegó a este punto capital de nuestra historia? Ciertamente Wölfflin se presentó como el hombre adecuado en el momento oportuno para revisar esta intrincada materia, que, en la superficie, aparecía como «cosa inmóvil y definida», casi definitivamente resuelta; pero que de hecho bullía, en cambio, en el fondo con una vida que fermentaba por un latente calor.

Para comprender la revalorización del Barroco que se determinó en los últimos veinte años del siglo XIX, además del desarrollo de la noción, además de la perduración y de la consolidación de algunas categorías románticas (historicismo, genialidad, libertad del arte), han de tenerse presentes otros dos condicionamientos históricos: el gusto de la época en que nació y vivió Wölfflin, y la situación del pensamiento estético en Alemania.

En cuanto a lo primero, Wölfflin vivió de hecho en una época especialmente dispuesta para la comprensión del Barroco: quiero decir, en el sentimiento y en la espiritualidad del *fin de siglo*, y a este sentimiento, a esta cultura, él aporta una formación estética extremadamente compleja. Por detenernos solamente en torno a un discurso de poéticas, recordemos el *wagnerismo* en música, su doctrina, el *simbolismo* en poesía, con su disforme y complejo sentimiento de la palabra, con su revolución sintáctica y musical de la expresión en las formas de la analogía y de las *correspondances*, el *liberty* en arquitectura, con el variado y tortuoso ondular de las masas arquitectónicas en formas floreales, con su conversión del edificio en un cerrado jardín oriental, en un paisaje privado; el *impresionismo* en pintura, para el que la energía plástica del dibujo cede las armas frente a la fuerza de la «forma-color»; todo esto con la tendencia del irracionalismo, del relativismo de fin de siglo en el pensamiento filosófico (y podemos añadir el gusto por el exotismo, por las costumbres lejanas de Oriente...); he aquí un ambiente cultural en el que la palabra «barroco» debía de buen grado perder su connotación de condena para adquirir una cadencia amable y familiar.

Todo esto favorece el trabajo de Wölfflin; pero a la instauración del Barroco como categoría absoluta del arte concurrían sobre todo algunas razones teóricas, concurría una individualizada operación de reflexión y de doctrina, en el ámbito del pensamiento estético ale-

mán. Pues bien, en Wölfflin, por confesión explícita, encontramos tres rasgos culturales que confluyen para determinar la nueva visión general del arte:

— la lección de Burckhardt y de Nietzsche,
— la presencia del *ars nova,*
— la teoría de la *pura visibilidad,* especialmente en la obra de Fiedler y de Hildebrand.

Estas lecciones viven en el ámbito del dualismo estético típicamente germánico, desde Lessing en adelante. Y, por tanto, convendrá remontarnos a la enseñanza de Lessing, dar, por el momento, un paso atrás. Por otra parte, es oportuno, antes que nada, recordar que, en Wölfflin, la idea de Kugler y de Burckhardt de una historia de la cultura a través del arte se purifica cada vez más en sentido estético: antes que correr el riesgo de anular la historia del arte en la historia de la cultura, Wölfflin prefiere tender hacia una historia de los estilos como visiones típicas de los siglos, como manera autónoma de expresar formalmente la cultura. Y he aquí brevemente el movimiento de la noción: en Wölfflin el formalismo visibilista se aviva un tanto, por así decirlo, al contacto con el esteticismo del joven Nietzsche; y la distinción visibilista entre «arquitectura» y «expresión» (Hildebrand) se extiende a la máxima antítesis de «clásico» y «barroco». Wölfflin llega así a dos resultados importantes: por un lado, como se ha dicho, eleva al barroco a forma típica que se presenta como criterio necesario y universal para una historia del arte; por otro, sitúa al barroco en el mismo plano de valor que el clásico, dando a las dos nociones el sentido de polos formales extremos dentro de los cuales se desarrolla toda la vida de las artes figurativas. Pero demos un paso atrás, como decía, y volvamos a Lessing. El crítico iluminista, discutiendo las diversas y opuestas tesis de los eruditos de su tiempo acerca de la relación entre la poesía del Laocoonte virgiliano y la fuerza plástica de la estatua del Laocoonte, se ve, por decirlo así, encaminado a confrontar las formas de la poesía con las de la pintura, de las artes figurativas. *¿Ut pictura poesis?* ¿Cuál es la relación entre la poesía y la pintura? Lessing no está de acuerdo con la antigua identificación; su claridad racional le lleva a distinguir las dos actividades según las formas de su expresión, a situar dos polos entre los que vive el arte; así, el dualismo se funda aquí sobre la diversidad de los procedimientos expresivos. Y a este respecto existe un importante pasaje que pone en evidencia su pensamiento:

> Mi razonamiento es el siguiente: si es cierto que la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquellos de los que se sirve la poesía —a saber, aquélla, de *figuras y colores*

> *distribuidos en el espacio;* ésta, de *sonidos articulados, que van sucediéndose a lo largo del tiempo—...* (XVI) *,

o bien:

> La *pintura* usa figuras y colores en el *espacio.* La *poesía,* sonidos articulados en el tiempo (Apéndice, III) **.

Y precisa:

> Enumerar poco a poco al lector más partes y cosas de las que necesariamente debe ver en la naturaleza de una sola ojeada, si deben producir un cierto conjunto bello, y una *introducción del poeta en el campo del pintor,* por lo que el poeta malgasta sin utilidad mucha imaginación... (Apéndice, VIII) ***.

Véase también (Apéndice XII, 6) reafirmado y aclarado nuevamente el concepto. Se originó una acalorada discusión en la que intervinieron Goethe, Schopenhauer y tantos otros; hasta que Nietzsche, en una carta a Rohde de 1868, con esa seguridad y gran resolución suya, advertía: «Hay que dar un paso más allá del *Laocoonte* de Lessing.»

En esta significativa frase, que revela claramente la conciencia que Nietzsche tenía de su relación con Lessing, que revela el reconocimiento de una deuda —una deuda por un capital que se hará fructificar—, se encuentra el núcleo del *Origen de la tragedia.* El «paso adelante» de hecho fue y consistió en la inmersión del dualismo racionalista del joven Lessing en el irracionalismo schopenhaueriano y wagneriano del joven Nietzsche, del joven «cañonero prusiano». Las *artes del espacio y del tiempo* se transformaron en los símbolos de lo Apolíneo y de lo Dionisiaco; y el dualismo estético tomó el significado de un trágico *Wille,* descubrió en Grecia un aspecto ignorado, dramático, de ruptura y de desesperación irracional. El esteticismo del primer Nietzsche, para quien «el arte es la misión suprema, la actividad propiamente metafísica de esta vida» *(Prefacio a Ricardo Wagner),* se manifiesta de inmediato en su articulación en una concepción dualista del arte:

> Habremos conseguido un gran logro para la ciencia estética cuando hayamos llegado *no solamente a la cognición lógica,* sino a la *inmediata seguridad* de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco...*

Continuamos ahora con la lectura de este libro lleno de exaltación, algo turbador y, desde luego, lleno de estímulos para la mente;

---

* Para la cita de la versión castellana: Eustaquio Barjau, *Laocoonte,* Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 165. (*N. de la T.*)

** Apéndice tomado de la versión italiana de Emma Sola. *(N. de la T.)*

*** Ídem. *(N. de la T.)*

y he aquí cómo en el irracionalismo vitalista y dionisiaco del primer Nietzsche se distinguen los dos polos fundamentales dentro de los cuales vive el arte:

> Tomamos estas figuras de los griegos, que hicieron perceptibles a la inteligencia las profundas doctrinas ocultas de su concepción artística, no en conceptos, sino en la figura eficazmente clara de su mundo de los dioses. A sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisos, está ligada nuestra noción de que en el mundo griego *existe un enorme contraste,* en cuanto al origen y el fin, entre el *arte plástico,* el *apolíneo* y el arte *no plástico,* de la música, o sea, el de Dionisos...

A esta distinción con la que se abre el libro siguen especificaciones cada vez más apremiantes y necesarias: uno es *sueño lógico,* el otro es *embriaguez;* uno es *contemplación y sentimiento de la apariencia,* el otro es *horror a la duda cognoscitiva, incertidumbre de la apariencia*; uno es afirmación del *principium individuationis*, el otro es *negación* del principio mismo; uno es calma y plenitud de sabiduría, distanciamiento, equilibrio, el otro es abandono, conmoción dionisiaca, olvido de sí, y reconciliación de la naturaleza con el hombre. Y más todavía: la música de Apolo era arquitectura dórica traducida en sonidos, pero en sonidos sólo esbozados, cuales son propios de la cítara...; en el ditirambo dionisiaco el hombre está excitado con la exaltación máxima de todas las facultades, con la destrucción del velo de Maya.

Así, frente a esta claridad de la verdad de Delfos, que es equilibrio y medida, que es defensa del individuo y de la socrática conciencia de sí mismo, del orden, de la armonía, está la desmesura de la naturaleza, la embriaguez de una verdad en la que el individuo se anula en el sentimiento dionisiaco y en la trágica experiencia silénica: y una distinción estética del arte se amplía hasta devenir el principio de una universal intuición del mundo. Frente a un sistema de equilibrio y de razón se afirma la igual validez de un sistema fuera de la norma, de instintos y de irracionalidad: *Razón* y *Voluntad;* y, entre tanto, entre el desdén de los filólogos y los académicos (solamente Burckhardt y Rohde defendieron a su amigo) Nietzsche propuso una exasperada y violenta crítica de esa figura académica griega que era el fundamento del juicio estético de su tiempo (y también de la negación del Barroco): precisamente bajo aquella Grecia antigua e ideal que era el sostén, el patrimonio y símbolo de los últimos rezagados clasicistas, precisamente bajo el sentimiento clasicista y académico fermentaba de improviso la violencia y la inquietud: una tempestuosa figura de lo irracional. Nietzsche no dio el último paso hacia la nueva actitud sobre la idea de Barroco: presintió, sin embargo, con agudeza su necesidad, cuando hace alusión a la idea de que «la condena del Barroco era ya una actitud de pedantes» o cuando observa *(Humano, de-*

masiado humano, I, 214) que la «música es quizá el estilo barroco». Pero, si no dio el paso definitivo, creó, sin embargo, la atmósfera cultural en la que fue posible la acción de Wölfflin. *Die Geburt der Tragödie* es de 1872; y el libro fundamental de Wölfflin, como sabemos, es de 1888. Fijemos aquí ahora algunas fechas de las primeras ediciones de obras fundamentales que atañen a nuestro asunto, obras que hemos tenido o debemos tener presente por su significado y acción en la historia de la cultura, en lo que se refiere a nuestro tema. Veamos: el *Laocoonte* de Lessing, 1766; *El origen de la tragedia* de Nietzsche, 1872; *Renacimiento y Barroco* de Wölfflin, 1888; *El problema de la forma* de Hildebrand, 1893; *El arte clásico* de Wölfflin, 1899; *Conceptos fundamentales de la historia del arte* de Wölfflin, 1915. Las fechas aquí señaladas indican cada una un instante, un paso, un movimiento histórico de un proceso ideal necesario, en el que la *disputa del Laocoonte* se transforma sin más en la *disputa del Barroco.*

La ampliación de la noción de Barroco desde categoría histórica determinada a categoría absoluta y criterio general del arte se determina solamente de forma definitiva y clara en las conclusiones del libro *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* publicado en el 1915; pero ya se encuentra un presentimiento de ello en *Renaissance und Barock* y en *Klassische Kunst* (1899).

Llegados a este punto, y para darnos cuenta de la formación de las categorías en cuestión, convendrá hacer un examen de *Renacimiento y Barroco;* digamos de inmediato que en el libro la noción de Barroco se estudia mediante un procedimiento crítico que tiene en cuenta algunos resultados de la cultura romántica idealista revividos con el espíritu del irracionalismo del *fin de siglo.* Wölfflin no procede ciertamente siguiendo las pautas de un racionalismo abstracto y «catastrófico», que implica un criterio antihistórico, como el de los iluministas o el de los neoclásicos, dispuestos a una noción de la historia como «realidad discontinua», pero tampoco acepta el método histórico de un desarrollo *dialéctico* como es el del historicismo idealista. Wölfflin advierte más bien el sentido de una *continuidad* de los fenómenos históricos por la que acontecimientos y obras se transfieren los unos en los otros mediante variaciones imperceptibles, por matices indefinidos, es decir, por variaciones infinitamente difuminadas, según un concepto de *evolución* por el cual (dentro de un cierto orden cíclico de los estilos) los *esquemas,* los *tipos,* las *formas* de que se sirve no son más que generalizaciones indicadoras de ciertos logros definitivos y, por tanto, catalogables. Así, el libro se abre inmediatamente con una afirmación en la que puede apreciarse una indicación de una temática fundamental:

El Barroco es el estilo en el que el Renacimiento se disuelve...

Donde el Barroco se manifiesta enseguida, y al mismo tiempo: *a)* como una *categoría histórica; b)* como una categoría histórica en la cual se expresa el sentido de una *continuidad; c)* mientras se advierte que tal continuidad es perceptible en el orden del *estilo*. Así se comprende inmediatamente cómo la sugerencia de una intención evolutiva conecta y liga entre sí un orden de formas (hipotéticamente relevables hasta el infinito) que se articulan entre la *visión renacentista* y la *visión barroca;* obsérvese, así, cómo estudiando los lentos cambios de las *formas* (pilones, pilastras, pilastras levemente salientes del muro: las «formas de la balaustrada», los «perfiles de los zócalos») y de los *tipos* (arte de construcción eclesiástica, arquitectura de los palacios, villas y jardines...) Wölfflin estudia concretamente la evolución del Renacimiento al Barroco, de un modo que la definición se agota totalmente en la importancia misma del proceso evolutivo: desde la geométrica *concinnitas* del Renacimiento a lo «compacto y voluminoso», a lo «pintoresco», a lo «grandioso», al «movimiento», a lo «sublime» del Barroco minuciosamente explorados en todas sus variaciones y significados. ¿Sugestiones del evolucionismo de la época? Tal vez. Pero no hay duda de que, si fue sensible a la consideración de esta concepción, Wölfflin se sirvió de ella como de una metáfora, de una de aquellas nociones que se convierten inconscientemente en metafóricas, que nos hacen partícipes del lenguaje de su tiempo, pero bajo las que se esconde un fermento y una novedad muy distintas. De cualquier modo debemos tener presente que en Wölfflin hay una explícita conciencia de que la historia de la cultura vive en la historia de la forma («el estilo es el sentido vital de una época»); mientras que, por otro lado, no falta en él el sentimiento de la participación inventiva y creativa del artista en la vida y en la historia de las formas mismas.

Se ha dicho que todavía en 1888 la idea del Barroco como categoría absoluta y suprahistórica es sólo un presentimiento. Ciertamente advertimos esta alusión cuando, a propósito del libro de Sybel *Weltgeschichte der Kunst* (1888), Wölfflin observa que empieza a difundirse entre los investigadores la idea de un «barroco romano antiguo». Así se preanuncia la individuación de varios barrocos históricos bien definidos en el tiempo, según un aspecto y circunstancia de un único e ideal barroco; y es evidente que aquí se abre el camino a una categoría extraordinariamente útil para iluminar algunos aspectos del arte o de la historia del arte y de la cultura, que han permanecido hasta ahora en la sombra, y para comprender algunas importantísimas manifestaciones artísticas que han puesto en duda la visión tradicional y clásica (colorismo véneto, luminismo rembrandtesco, arte chino-japonés, impresionismo).

Por tanto, no hay duda de que en la madurez crítica de Wölfflin, a la influencia de Burckhardt y del irracionalismo del joven Nietzsche,

se añaden cada vez de forma más viva la experiencia crítica y la teoría estética de la «pura visibilidad», y que de tal impulso partió el primer propósito de transformar su visión histórica en una estética específica de las artes figurativas fundada sobre la «forma visual».

6. WÖLFFLIN Y SU CULTURA

La teoría de la «pura visibilidad» —sobre la que aquí convendrá detenernos para definir la dirección de una investigación en la que Wölfflin tuvo una gran influencia— se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX en Alemania y en los países de cultura germánica, en los países anglosajones con Berenson y Fry, y también en Italia, sobre todo a través de la obra de Lionello Venturi. Encuentra sus textos fundamentales en los escritos de Van Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl y Wölfflin. Remontándose probablemente a un tema famoso de Lessing, tal teoría pretende definir lo que distingue, o sea, lo que es propio de las artes figurativas:

> ¿Qué es, por consiguiente, la especial capacidad que caracteriza a la actividad del artista plástico?,

se pregunta Fiedler; y responde con la conocida teoría del «ojo creativo». Entre los órganos mediante los cuales el material sensible se hace realidad, «el ojo está llamado a un significado y a un valor preponderante e independiente».

> La visión se desarrolla en una expresión que le es característica, no se agota contribuyendo a la formación de las representaciones de los conceptos y tampoco permaneciendo inmóvil frente a la tarea, igualmente pasiva, de la recepción de la impresión; no, a esta tendencia pasiva ella añade una actividad mucho más operante.

¿Y cuál es esta actividad?

> La visión en el sentido del artista comienza sólo allá donde cesa toda posibilidad de conocer y constatar en sentido científico; el mundo al que se enfrenta no es el cotidiano «teatro de nuestra vida y de nuestra acción», objeto de nuestro saber y conocimiento; sin embargo, es el mismo mundo que conocemos, pero *visto en un día de fiesta.*

Dejemos todavía hablar a Fiedler:

> La explicación *(del problema del ojo como promotor artístico)* no debe basarse sobre bases físicas; aunque parta de la premisa de que el hecho psíquico no puede pensarse independientemente de los presupuestos corpóreos, debe sin embargo ocuparse del lado psíquico del hecho. Esto es tal que, basándonos en el presupuesto general según el cual la realidad no es sino un producto de la naturaleza sensible espiritual del hombre, en este caso particular le concierne al ojo la función decisiva en la producción de la imagen del mundo... La función del ojo es, para el hombre artísticamente dotado, el único carácter distintivo.

Y en conclusión:

> La actividad externa, figurativa, del artista no debe pensarse como si acompañara a una actividad interna, sino como la forma en la que la actividad interna aparece...

El texto es, a veces, un poco pesado y retorcido por su carácter discursivo y complejo, por su querer decirlo todo. Y, sin embargo, pronto se evidencia cómo un kantismo originario se enreda en formas de lenguaje y de intenciones positivistas, que permanecen en la superficie y no tocan lo sustancial. Sobre Wölfflin, más que Fiedler, influyó un investigador de su mismo círculo: me refiero a Hildebrand, a la enseñanza de un experto como Hildebrand.

Él publicó en 1893 un librito muy enriquecedor y de gran capacidad crítica, *Das Problem der Form*, y Wölfflin, advirtiendo de inmediato la novedad y frescura de la enseñanza que contenía, apenas salió a la luz lo reseñó con admiración y simpatía: aceptó y reelaboró seguidamente muchos de sus principios; y reconoció siempre con franqueza su propia deuda. Debe mucho a Hildebrand; no tanto quizá por la idea de que la representación visual es creadora y productiva, ni tampoco por la confirmación de la intuición que él había demostrado poseer en *Renacimiento y Barroco* de la evolución autónoma del lenguaje figurativo, que comprende (y en el que viven) las personalidades artísticas, sino más bien por la ayuda para consolidar y fijar rigurosamente las dos categorías históricas de *Clásico* y de *Barroco* en categorías absolutas de la visión artística.

De hecho Hildebrand profundiza en el análisis de las formas visuales y figurativas, y muestra cómo se mueven en una *Daseinsform* (esto es, forma existencial) hacia una *Wirkungsform* (o sea, forma activa) con las consecuencias que él mismo señala en torno a la *representación en profundidad* y a la *representación en superficie*.

> La apariencia que de cerca me resulta naturalmente tridimensional, por el hecho de ser sometida a la experiencia visual, en la lejanía no parece ya volumétricamente clara... Basta pensar en el color, que varía con la distancia y en los matices que indican la diversa profundidad.

Y la relación se aclara con un ejemplo:

> En las estrechas calles de Génova, donde no es posible ver los edificios de abajo arriba, los arquitectos no han dado a la cornisa de coronación la acostumbrada altura, porque, visto desde abajo, hubiera parecido, en perspectiva, acortada. La han inclinado hacia adelante, por eso la han hecho más baja, logrando, sin embargo, de lejos, el efecto de una cornisa vertical. La *forma activa* corresponde, pues, a la impresión que se tiene mirando de abajo arriba, la *forma existencial* es la que concierne realmente a la cornisa, completamente distinta de lo que esperaríamos. La forma existencial la conoceremos subiendo y viendo de cerca la cornisa independientemente de la forma activa.

Raumästhetik, por tanto; y entre la *Daseinsform* y la *Wirkungsform,* que es la forma propiamente activa, y por eso comprende la forma artística, se establece así una posibilidad infinita de variaciones según diversas relaciones de «productividad visual». Por otra parte, la distinción entre «arquitectura» y «expresión» abre en la misma *Wirkungsform* una amplísima problemática formal.

Es evidente que la revalorización del Barroco, como categoría universal del arte que se opone, con igual dignidad, al Clásico, como definición de un polo de dualidades entre cuyos extremos son lícitas infinitas matizaciones y variaciones imperceptibles, se hizo posible en esta atmósfera cultural, de la que Wölfflin fue uno de los más responsables y activos representantes. Ésta aparece como una compleja síntesis cultural en la que el originario dualismo de Lessing (arte del espacio-arte del tiempo) se revela como un punto de partida que, a través de la enseñanza de Burckhardt y el irracionalismo voluntarista del joven Nietzsche en su dualismo (Apolíneo-Dionisiaco), por un lado, y, por otro, a través de la temática visibilista de Hildebrand, coincide con una expresa condición de la vida artística de la época y acaba actuando enérgicamente sobre los esquemas históricos nacidos de las profundas experiencias críticas de Wölfflin, y los transforma en «categorías absolutas»; o al menos, si debemos tener en cuenta ciertas dudas del mismo Wölfflin, *tiende* a transformarlas en «categorías absolutas». Por otra parte, no hay duda de que el modo de Wölfflin de «hipostasiar» y de universalizar en «conceptos fundamentales» la experiencia histórica, encuentra su razón y su fundamento, independientemente de doctrinas y teorías: por un lado, en la realidad misma de las leyes fundamentales del conocimiento visual tal y como aparecían en aquellos años entre residuos de gnoseología kantiana y confusos cientificismos aceptados con escaso entusiasmo y metafóricamente; y, por otro, en la tendencia misma de las categorías extraídas directamente de la historia del arte, en transferirse sin más en criterios y razones fundamentales, en principios esenciales.

Y veamos ahora los «cinco modos fundamentales» de representación en que se realiza la infinita oscilación entre el *Clásico* y el *Barroco,* según los esquemas de la pura visibilidad, de la que el mismo Wölfflin dice: «la visión tiene en sí misma su historia, y el descubrimiento de estos estratos ópticos debe ser considerado como la tarea más elemental de la historia del arte».

Nuestro estudio se propone aclarar estas formas representativas. No analiza la belleza de Leonardo o de Durero, pero sí el elemento en que toma cuerpo esta belleza. No analiza la representación de la Naturaleza según su sustancia imitativa, ni en qué se diferencia el naturalismo del siglo XVI de el del XVII, pero sí la manera de intuir que hay en el fondo de las artes imitativas en siglos distintos.

Intentaremos diferenciar formas fundamentales en el campo del arte de la época moderna, cuyos períodos sucesivos denominamos: Primer Rena-

cimiento, Alto Renacimiento y Barroco, nombres que aclaran bien poco y que conducen por fuerza a equivocaciones si los empleamos indistintamente para el Norte y para el Sur, pero que ya casi no pueden ser desterrados. Por desgracia, se une a esto el papel equívoco de las imágenes: Brote, Florecimiento, Decadencia. Si entre los siglos XV y XVI existe realmente una diferencia cualitativa, en el sentido de que el siglo XV ha tenido que elaborarse poco a poco los efectos de que dispone ya libremente el XVI, sin embargo, el arte (clásico) del quinientos y el arte (barroco) del seiscientos se hallan en una misma línea en cuanto a valor. La palabra «clásico» no indica en este lugar un juicio de valoración, pues también hay un barroco clásico. El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte. La evolución occidental de la época moderna no puede reducirse al esquema de una simple curva con su proclive, su culminación y su declive, ya que son dos los puntos culminantes que evidencia. La simpatía de cada cual puede recaer sobre el uno o el otro: en todo caso, hay que tener conciencia de que se juzga arbitrariamente, así como es arbitrario decir que el rosal alcanza su plenitud al dar las flores y el peral cuando da sus frutos.

Por mayor simplicidad hemos de tomarnos la libertad de hablar de los siglos XVI y XVII como si fuesen unidades de estilo, a pesar de que estas medidas temporales no significan producción homogénea y de que los rasgos fisionómicos del seiscientos comienzan ya a dibujarse antes del año 1600, así como por el otro extremo condicionan la fisonomía del XVIII. Nuestro propósito tiende a comparar tipo con tipo, lo acabado con lo acabado. Lo «acabado» no existe, naturalmente, en el sentido estricto de la palabra, puesto que todo lo histórico se halla sometido a una continua evolución; pero hay que decidirse a detener las diferencias en un momento fecundo y hacerlas hablar por contraste de unas y otras si no se quiere que sea algo inasible la evolución. Los antecedentes del Alto Renacimiento no deben ignorarse, pero representan un arte arcaico, un arte de primitivos para quienes no existía aún una forma plástica segura. Presentar las transiciones particulares que llevan del estilo del siglo XVI al del XVII es tarea que ha de quedar para la descripción histórica especial, la cual no llegará a cumplir su cometido exactamente hasta que no disponga de los conceptos decisivos.

Si no nos equivocamos, se puede condensar la evolución, provisionalmente, en los cinco pares de conceptos que siguen:

1. La evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir, el desarrollo de la línea como cauce y guía de la visión, y la paulatina desestima de la línea. Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil —en contornos y superficies—, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo «palpable». En la primera, el acento carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, *perfilista,* aísla las cosas; en cambio, la retina pictórica maniobra su conjunción. En el primer caso radica el interés mucho más en la aprehensión de los distintos objetos físicos como valores concretos y asibles; en el segundo caso, más bien en interpretar lo visible en su totalidad, como si fuese vaga apariencia.

2. La evolución de lo superficial a lo profundo. El arte clásico dispone en planos o capas las distintas partes que integran el conjunto formal, mientras que el barroco acentúa la relación sucesiva de fondo a prestancia o viceversa. El plano es el elemento propio de la línea; la yuxtaposición plana, la forma de mayor visualidad. Con la desvaloración del contorno viene la desvaloración del plano, y la vista organiza las cosas en el sentido

de anteriores y posteriores. Esta diferencia no es cualitativa: no tiene nada que ver esta novedad con una aptitud más grande para representar la profundidad espacial, antes bien, lo que significa fundamentalmente es otra manera de representarla; así como tampoco el «estilo plano», en el sentido que nosotros le damos, es el estilo del arte primitivo, ya que no hace acto de presencia hasta que llegan a dominarse totalmente el escorzo y el efecto espacial.

3. La evolución de la forma cerrada a la forma abierta. Toda obra de arte ha de ser un conjunto cerrado, y ha de considerarse como un defecto el que no esté limitada en sí misma. Sólo que la interpretación de esta exigencia ha sido tan diferente en los siglos XVI y XVII, que frente a la forma suelta del barroco puede calificarse, en términos generales, la construcción clásica como arte de la forma cerrada. La relajación de las reglas y del rigor tectónico, o como quiera que se llame al hecho, no denota meramente una intensificación del estímulo, sino una nueva manera de representar empleada consecuentemente, y por lo mismo hay que aceptar este motivo entre las formas fundamentales de la representación.

4. La evolución de lo múltiple a lo unitario. En el sistema del ensamble clásico cada componente defiende su autonomía a pesar de lo trabado del conjunto. No es la autonomía sin ducción del arte primitivo: lo particular está supeditado al conjunto sin perder por ello su ser propio. Para el observador presupone ello una articulación, un proceso de miembro a miembro, lo cual es algo muy diferente, o la concepción como conjunto que emplea y exige el siglo XVII. En ambos estilos se busca la unidad (lo contrario de la época preclásica, que no entendía aún este concepto en su verdadero sentido), sólo que en un caso se alcanza la unidad mediante armonía de partes autónomas o libres, y en el otro mediante la concentración de partes en un motivo, o mediante la subordinación de los elementos bajo la hegemonía absoluta de uno.

5. La claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos. Se trata de un contraste por de pronto afín al de lo lineal y lo pictórico: la representación de las cosas como ellas son tomadas separadamente y asequibles al sentido plástico del tacto, y la representación de las cosas según se presentan, vistas en globo, y sobre todo según sus cualidades no plásticas. Es muy particular advertir que la época clásica instituye un ideal de claridad perfecta que el siglo XV sólo vagamente vislumbró y que el XVII abandona voluntariamente. Y esto no por haberse tornado confuso el arte —lo cual es siempre de un efecto desagradable—, sino porque la claridad del motivo ya no es el fin último de la representación; no es ya necesario que la forma se ofrezca en su integridad: basta con que se ofrezcan los asideros esenciales. Ya no están la composición, la luz y el color al servicio de la forma de un modo absoluto, sino que tienen su vida propia. Hay casos en que una ofuscación parcial de la claridad absoluta se utiliza con el único fin de realzar el encanto; ahora bien: la claridad «relativa» no penetra en la historia del Arte como forma de representación amplia y dominante hasta el momento en que se considera ya la realidad como un fenómeno de otra índole. Ni constituye una diferencia cualitativa el que abandone el barroco los ideales de Durero y de Rafael, sino más bien una orientación distinta frente al mundo *.

---

* Para la cita: H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, trad. del alemán por José Moreno Villa, Espasa Calpe, Madrid, 1976, pp. 18-22. *(N. de la T.)*

Dentro de estos límites que encuentran un sentido exacto a través de un resuelto y minucioso análisis particular de las formas indicadas, el arte vive, se mueve, se transforma...; dentro de estos límites figurativos el arte se muestra verdaderamente como un ininterrumpido movimiento activo de vida espiritual, y aquí el «arte nuevo» —*l'art nouveau*— halla la justificación de su existir, de su verdad. Así, el Barroco, intuido finalmente en las causas profundas de su significado, se entiende de un modo más acorde con las circunstancias de su tiempo; y la noción, nacida con intenciones reprobatorias y *derogatory,* ahora ya se encuentra lista para señalar una nueva faceta extremadamente reveladora del arte. Y todo vive en el espíritu del *fin de siglo,* cuando ya debilitadas ciertas influencias del kantismo y del idealismo, y reducido el positivismo por espíritus «estéticos» y por influencias schopenhauerianas y nietzscheanas a una metáfora, el irracionalismo irrumpía con violencia e iniciaba un nuevo sentimiento de la época, que debía encontrar su sentido en la obra de Bergson. Y desde luego en Wölfflin, de un modo oscuro, encontramos una intuición de esa *continuidad* del tiempo real que Bergson, contemporáneamente (l'*Essai* es de 1889), venía formulando en la doctrina de la *durée.* (Pero en todo caso se debe tener también presente que Wölfflin tiene un gusto algo abstracto de analogías histórico-estilísticas, mientras que, por otro lado, se aprecia en él a veces ese hábito, incluso si se trata de una metáfora lógica, de proponer una especie de historia natural del arte, según leyes positivas, a veces un tanto mecánicas.)

Desde este instante la problemática del Barroco se abre a una segunda fase de su desarrollo: la puesta en relieve de la eficacia cultural de las propuestas críticas de Wölfflin y el control que sufren en la crítica contemporánea.

7. De Wölfflin a Croce

De Milizia a Wölfflin asistimos con un placer intelectual casi tangible al nacimiento, al lento crecer y desarrollo en organismo vivo y complejo de una categoría histórica y espiritual, de singular relieve crítico, de intensa y compleja vida cultural. Después de Wölfflin asistimos a su sólida madurez, llena de dinamismo, de crisis, de vueltas a empezar. De cualquier modo el paso está dado, y además con la agilidad y erudición de un «pensador estilista», como podía complacer a Nietzsche y como se entendía dentro de la mejor tradición de estos estudios en Alemania.

A partir de este instante queda abierta la *Disputa* del Barroco, una discusión histórica que tuvo gran éxito además por la delicadeza e imaginativa fuerza con que fue inicialmente expuesta. Ahora la

cuestión se plantea de forma adecuada para la investigación de la cultura que se avecina, con un nuevo y definido sistema de trabajo; y quien después de Wölfflin asuma afrontarla, debe considerar esta diversa problemática. Sólo después de *Renacimiento y Barroco,* en sus estudios sobre el arte barroco en Roma, publicados póstumamente en 1908, Riegl pudo contemplar serenamente el Barroco no como una «decadencia», sino como un período diverso de los precedentes, en cuanto crea, naturalmente entre incertezas y contrastes, un arte nuevo. Y más tarde las distintas propuestas de Schmarsow (1897) se entrecruzan con las oportunas investigaciones de Brinkmann (1917), con los estudios de Weisbach (1924) sobre el Barroco en los diferentes lugares de Europa, de Schubert (1908) sobre el Barroco en España, de Sitwell sobre *Southern Baroque Art* (1927). Además de las formas artísticas se estudian también el espíritu y la cultura en que éstas se desenvuelven, y encontramos a Weisbach, una vez más, tratando sobre las relaciones entre Barroco y Contrarreforma (1921), a Weingartner, que intenta señalar la esencia del espíritu del Barroco (1925), y a Escher (1910), que replantea el problema sobre las relaciones entre Barroco y Clasicismo; a Maugain, que indaga sobre la vida intelectual en la Italia de la Contrarreforma y del Barroco; y se lee y se comenta la poesía «barroca» en Italia, en Alemania, en Inglaterra, en España; a Strich (1916), a Toffanin (1920), a Spoerri (1921), a Cysarz (1924), a Praz (1925)... Y además estudios sobre la música y revalorizaciones musicales, e investigaciones sobre instrumentos nuevos...

No es que el prejuicio contra el Barroco se haya anulado del todo; se habla todavía a veces, con referencias históricas concretas, de «decadencia», pero existe un interés profundo por el cambio de las formas, por las razones íntimas provocadoras de estos cambios. Entre tanto, la problemática sobre el Barroco histórico se ha ido ampliando: se delimitan claramente cuestiones de estilo: el estilo «pintoresco» y «grandioso», el «macizo» y «voluminoso», el «movimiento»: formas todas que implican cada una, a su vez, una vasta sucesión de problemas en su estructura interna y en sus reflejos históricos; de relaciones con otras épocas del gusto (Renacimiento, Arcadia, Neoclasicismo, Romanticismo...), de delimitaciones de tiempo y de lugar (el límite cronológico es de diversa interpretación, el área geográfica se extiende poco a poco a todos los países de Europa), de causas o de ideales concomitancias ligadas entre sí (jesuitas y Contrarreforma, luchas religiosas, decadencia moral y política de Italia, Españolismo...), de juicio histórico estético (¿disolución y aberración, o bien verdades de nueva forma, de libre fantasía?), de relaciones con las otras artes (con el «conceptismo» en poesía, con la música nueva, con el teatro...), de relaciones con la nueva ciencia y con la nueva filosofía (naturalismo, visión heliocéntrica y leyes de Kepler, nuevos mé-

todos en los estudios científicos, historicismo de Vico, en las sucesivas etapas del Barroco...), de una periodización interna (barroco primero o *severo,* etc.).

Después de Wölfflin estas relaciones fueron poco a poco profundizándose en la cultura, mostrando que la noción histórica del Barroco podía ampliarse a denominación de un «siglo» de la cultura, a un modo diverso y revolucionario de entender la vida, a un tipo humano espiritual y físico. Y parcialmente se intuyó que los nuevos descubrimientos científicos podían armonizarse con el nuevo sentido del arte: con las diversas formas de la arquitectura, con la pintura de la luz y el claroscuro, y con la poética «conceptista» de la palabra (¡una poética, se entiende, en modo alguno despreciable!) en sus múltiples desarrollos en las naciones lejanas: y, por fin, se advirtió también que el nombre de Barroco podía muy bien servir para comprender varios aspectos de un mismo estado de ánimo, para indicar la unidad convergente entre ciencia, arte y pensamiento de una época postrenacentista; un vínculo evidente parece unir entre sí en varios aspectos a Miguel Ángel, Rembrandt, Monteverdi, Bach y El Greco, y en algunas facetas a Shakespeare; o, en fin, podríamos citar igualmente a Bruno, Campanella, Vico. Se comprende así que la esencia estilística del moderno Barroco histórico es una mutación de las formas que está de acuerdo con la historia y con la superación de aquella angustiosa situación del hombre que fue propia de un tiempo alterado por una universal renovación, de un tiempo que, como todas las épocas de la vida de la cultura, puede tener, según ciertos particulares intereses y razones, aspectos negativos y aspectos positivos, pero que tiene siempre una singular importancia también por la trágica seriedad del hombre nuevo. Dice Wölfflin:

> Se vuelve a encontrar esta gravedad en todos los lugares: la religión preconiza la autodeterminación, el mundo laico se opone de nuevo al mundo eclesiástico y sagrado, la alegría de vivir ingenua termina, el Tasso escoge, para su epopeya cristiana, a un héroe que está cansado de este mundo; en las relaciones sociales domina un tono acompasado y mesurado, la gracia libre y ligera del Renacimiento termina, gravedad y dignidad la reemplazan...

La historia y la superación de esta inquieta «tristeza grave», de esta pesada seriedad es la historia y la superación del Barroco histórico, como tiempo necesario y activo componente del prolegómeno al mundo contemporáneo, vivo y nuestro.

Un tal desarrollo de encendidos y variados intereses suscitó naturalmente reacciones, entre las cuales, además de aquellas de un ocioso academicismo retardado, también se hizo presente, conspicuo y enérgico, el resentimiento de la tradición clasicista y romántico-*risorgimentale* de nuestro país, dispuesto por razones de gusto o por

razones cívicas a la desvalorización radical del Barroco. Digno heredero de estas tradiciones, que él libera de muchos ídolos polémicos y lleva a un sentido histórico más profundo y educado en una doctrina más sistemática, Croce, en sus diversos estudios sobre el *Secentismo* y en su muy erudita *Storia dell'Età Barocca in Italia,* intentó retomar nuevamente aquella polémica, proponer nuevamente el Barroco como una «variedad de lo feo», reivindicar conscientemente una valoración que parecía ya definitivamente vencida:

> Los orígenes muestran que la palabra y el concepto de «Barroco» nacieron como un intento reprobador para señalar no ya una época de la historia del espíritu y una forma del arte, sino un modo de perversión y de fealdad artística. A mi parecer, es necesario que conserven o retomen en el uso riguroso y científico esta función y significado, ampliándolo y dándole mejor determinación lógica.

En efecto

> ... el Barroco, como toda especie de lo feo artístico, tiene su fundamento en una necesidad práctica, cualquiera que sea, y de cualquier modo que se haya formado, pero que en casos como este que tratamos, se configura simplemente en demanda y placer de algo que deleita, contra todo y ante todo, contra el arte mismo... Y verdaderamente no hay dificultad alguna en indicar la característica del Barroco... en la sustitución de la verdad poética, y en el encanto que de ella dimana por el efecto de lo inesperado y de lo asombroso, que excita, despierta curiosidad, aturde, merced a la particular forma de placer que procura.

Así, a Croce el Barroco no le parece ya un momento histórico de la vida del arte, sino una expresión del «no-arte», del sentimiento práctico en una voluntad hedonista y sensual, que, si tuvo particular significado e interés en el siglo XVII, se puede igualmente encontrar en la estructura de todo el desarrollo estético de la humanidad, expresión de un error del que es necesario moralmente liberarse. En nombre de la unidad de la belleza, Croce niega al Barroco un contenido *artístico ideal* (no se puede contraponer el Barroco al Clásico); niega también que tenga un contenido histórico-artístico; niega, en fin, que tenga un contenido espiritual, porque el Barroco no tuvo un *ideal universal.* No la Contrarreforma, ciertamente, ni otro semejante.

8. De Croce a Calcaterra

Croce proponía estos puntos de vista entre 1925 y 1929. Sus opiniones se difundieron pronto y tuvieron como resultado, sobre todo, suscitar una aguda y animada renovación del interés, una nueva y diferente problemática en torno a la noción del Barroco. Y es un hecho que, si a partir del 29 hubo una labor vasta y abierta de renovada

comprensión, ésta se resuelve en una discusión con Croce: bien en una continua polémica sobreentendida, oponiendo fuerza de sistema a fuerza de sistema (como en el caso de D'Ors), bien en un intento de probar la resistencia de las argumentaciones (como en el caso de Calcaterra), o asumiendo una posición de sabio punto medio conciliador dentro de una postura polémica (como en el caso de Flora); de todas formas la siguiente literatura sobre el Barroco se sirvió de los resultados de Croce, más como de útiles reactivos que como signos de una dirección resueltamente nueva y determinante.

Se ha visto cómo el Barroco es una noción que cambia su sentido y su valor en relación con el cambio de las condiciones de la cultura; y una nueva interpretación del Barroco nos ha dado el último neoclasicismo europeo en la doctrina de Eugenio d'Ors.

Expresión del sentimiento de una compleja reacción al «fin de siglo», precisamente en nombre de la claridad y del orden de la razón, la filosofía orsiana, en coherencia con otros aspectos de la cultura contemporánea, propone una doctrina dualista, fundada sobre la antítesis *razón-vida*. D'Ors, que ha vivido en la cultura del área espiritual latino-post-bélica, que ha vivido en el tiempo del nuevo impulso clásico entre Le Corbusier y Valery, entre cierto Picasso, cierto Cocteau y cierto Alain, en el tiempo de la metafísica y de la arquitectura racional y del estilo ensayístico, debería ser por naturaleza, más que nadie, hostil al Barroco. Y de hecho lo es, pero no sin tener en cuenta los resultados de toda la crítica contemporánea. Al contrario que una «variedad de lo feo», el Barroco es para él la antítesis del Clásico, y esta oposición halla su fundamento de universalidad —en verdad no es más que su reflejo estético— en aquel originario dualismo, que es toda la filosofía orsiana, entre la *Vida*, o impulso de las fuerzas irracionales —una noción ofrecida por el antiintelectualismo del «fin de siglo»—, y la *Razón* o actividad creadora de las leyes lógicas —y aquí D'Ors intenta purificar la concepción «económica» de las leyes científicas—. La vida representa un peligro para la energía activa del hombre, una alteración seductora, un tóxico peligroso para el individuo, que corre el riesgo de dejarse hundir; la Razón es la fuerza que ofrece al hombre el orden en el que pueda moverse con soltura y vivir con libertad, dominio y dignidad humana. Clásico y Barroco se convierten así en dos categorías universales que estéticamente llevan en sí la misma inquietud de la antítesis originaria: están recíprocamente condicionadas y tienen diversas expresiones históricas. El Barroco es todo lo que en el arte no sea geometría, orden, luz intelectual: el Barroco se presenta cada vez que en el arte la energía clara y racional del hombre cede a la naturaleza y se deja vencer por el sentimiento, por el instinto, por el inconsciente, por la multiplicidad y por el movimiento, por un estado de inocencia y como de perdido paraíso..., el Barroco es eterna femineidad del mundo. Con su

refinado conocimiento, que encuentra en la «Disputa del Barroco» la prueba del más sutil y elevado juego, D'Ors ve el Barroco como un *eón,* como un principio eterno que se configura variadamente en la historia de la cultura y en la morfología histórica del arte: en el Alejandrinismo, en el siglo XVII, en el Romanticismo, en el Impresionismo..., formas todas de la cultura que pueden atraernos, que podemos también amar; y sintomático es el afecto ambiguo de D'Ors por Goya. Pero, para D'Ors, la atracción y el afecto no deben hacernos olvidar nuestra postura de intelectual suspicacia, de dignidad inflexiblemente *humana,* de racionalidad enérgica y victoriosa en una luz resplandeciente de emblemas geométricos. Si Pater dijo en otro tiempo que todas las artes tendían a la condición de la música, D'Ors habría podido decir que todas ellas deben tender a la condición clásica de la arquitectura. Sólo tal disposición del espíritu garantiza nuestra salud moral y estética: sólo por esto preferimos las «formas que pesan» a las «formas que vuelan».

Aun no empeñándonos aquí en una discusión minuciosa de la tesis de D'Ors, discusión por otra parte que hemos mantenido en distinto lugar, podemos decir que, a nuestro parecer, en ella se da testimonio de dos realidades, esto es, que una manera de observar el Barroco con suspicacia, que no puede ser la de un moderno clasicismo, logra encontrar un acuerdo plausible con ciertos resultados innegables de las investigaciones contemporáneas; y, después, que la fuerza de la noción de Barroco es tal, que en una situación extrema como la orsiana se intenta hacer de ella uno de los fundamentales pálpitos de la verdad. Si por algunos el Barroco pudo ser considerado como un prefacio al Romanticismo, en D'Ors, ahora, es el Romanticismo el que aparece como una variación, una especificación del Barroco.

Ahora bien, si el idealismo italiano contemporáneo encuentra su límite en aquel «realismo conceptual» por el cual la riqueza del concepto, su misma vida tienden a entumecerse, a hacerse dogmáticos, el racionalismo post-romántico orsiano se detiene en un límite pragmático-intelectual, en el que el concepto corre el peligro de anularse. Por lo demás, es un hecho que la cultura nos ofrece hoy dos opiniones sobre la noción de Barroco: una acusa reiterada y severamente al Barroco de ser una «variedad de lo feo»; otra corre el riesgo de anularlo en un punto eterno de la verdad metafísica.

Si la tesis de D'Ors exige una nueva prueba lógica acerca de la legitimidad, que nos parece discutible, de esta ideal amplificación, por la que la realidad específica de la noción se disuelve en las de Naturaleza y Vida, la propuesta de Croce exige, en cambio, una nueva prueba idónea de su resistencia a la compleja problemática que la cultura ha ido —y va todavía— desarrollando en torno al concepto; y particularmente fructífero en este sentido resulta el estudio de Calcaterra *Parnaso in rivolta.*

Con reiterada insistencia Croce afirma que es necesario que la idea de Barroco conserve o retome con más firme y consciente vigor lógico su antiguo significado de descrédito: todo su discurso se basa, sin embargo, en la renovada acogida de la tesis del Resurgimiento de que la poética del Barroco es la poética de lo sorprendente, es la poética de la maravilla, nacida de espíritus vacíos y débiles; y tal poética Croce la estudia de modo particular en la literatura y en el gusto literario de Italia. Él mismo advierte que su investigación no comprende la literatura europea y que su libro habría recibido más tradicionalmente el título de *Storia della letteratura italiana del Seicento.* Vemos así nacer su interpretación del *secentismo* italiano. Es éste un límite explícito. Y explícito es también el otro límite: que la investigación prescinde de un análisis de las artes figurativas de la arquitectura, de la música, etc., italianas y europeas del mismo período de tiempo.

Sea como fuere, restringiendo de forma tan resuelta el concepto de Barroco, se le está conceptuando todavía bajo una noción de gusto y de estimación; y entonces tenderá: o a referirse históricamente sólo a aquellos poetas *second rate,* de los que el único relevante es Marino, a aquellos pocos pintores de los que habla Bianchini en el texto citado por Croce a indicación de Longhi, y a pocos arquitectos; o a definir por analogía situaciones, que en la historia de las letras y de las artes se vuelven a presentar fácilmente con igual extravío y error. Para los artistas que representan el Barroco histórico, el juicio de Croce será la ratificación consciente y lógicamente fortalecida de aquél, citado por Milizia a través del moralismo de De Sanctis. Véanse las líneas dedicadas en la *Storia dell'Età Barocca in Italia* a la arquitectura y, en particular, a Borromini: en estas líneas Croce encuentra justificación al delirio y a las sacudidas del gusto, a la inquietud subrayada por los críticos, en un deseo de asombrar, en una ostentación nacida como de un «vacío» del espíritu.

Pero si la ampliación del concepto de Barroco nació de la crítica de esa limitada acepción, de ese estrecho límite para la manifestación de ciertas concordancias culturales, nos veremos obligados a pensar que un juicio tan resueltamente negativo no podrá referirse a toda la etapa que, en el lenguaje común del discurso crítico europeo tras 1900, toma el nombre de Barroco. Aludiendo a los diversos aspectos y no sólo italianos de la cultura de aquel tiempo, aspectos que, aun lentamente, han ido revelando tantos caracteres comunes, aquella interpretación del Barroco ¿resiste todavía? En otras palabras, la «poética de la maravilla» ¿justifica tan diversas, complejas y sin embargo ligadas entre sí, formas de Barroco europeo? Y una pregunta más directa y enérgica: incluso deteniéndonos dentro de las propias formas particulares de la cultura italiana del XVII, la «poética de la maravilla» ¿tiene realmente ese sentido de descrédito sobre el que se ha basado toda la negación del Barroco?

Sobre estas propuestas que parecían de mayor consideración, se detuvo la crítica posterior; y sobre la última, más inquietante y audaz, con afortunados resultados de documentada persuasión, se ejerció oportunamente el análisis penetrante de Calcaterra. Entre otras cosas consigue manifestar qué profundo sentimiento subyace en aquella poética, qué situación real del espíritu: no es poética de espíritus vacíos y débiles, sino —y es cosa distinta, es más, de grave tragedia de universal sentimiento— poética de «espíritus en barroco». Dice Calcaterra:

> Históricamente no hay duda de que el siglo XVII puso de nuevo en discusión toda la vida espiritual y todo el orden del universo; que la Arcadia buscó en vano huir de ese conflicto ideal, alejándolo como un tormento..., que el necoclasicismo buscó alcanzar con una poética casi racional la contemplación de la belleza ideal; y que, por último, el romanticismo, rompiendo todas las cadenas, revisó vida y poesía *ab imis*.

Las nuevas especulaciones fueron como una subversión del espíritu, el alma se desequilibró entre las inquietudes religiosas, el peripatetismo aún autoritario y la filosofía naturalista y experimental... En suma, contrariamente a un producto de espíritus vacíos, el Barroco literario italiano del siglo XVII es el producto de una angustia humana, que, frente a este gran cambio de todas las más enraizadas convicciones, llega a la conclusión de que el conocimiento de la verdad es un mero sistema de metáforas y «el Barroco es la expresión estilística de quien ve toda la vida espiritual, desde la experiencia sensible a la especulación metafísica, reflejada en una inmensa e inagotable metáfora, formada a su vez por miríadas de inagotables metáforas».

9. Breves notas a las interpretaciones subsiguientes

La «disputa del Barroco» no está en absoluto cerrada: y si la noción se ha revelado huidiza, renuente a una definición unívoca, polivalente, las investigaciones específicas han continuado poniendo de relieve ininterrumpidamente nuevos aspectos del «campo de referencia» de la noción misma. En todos los países de la cultura, y sobre todo en Italia y en Francia, por ciertas resistencias y ciertas demoras, la noción ha retomado vigor en los últimos decenios con especial pertinencia, vivacidad y profundidad heurística, con la novedad de una perspectiva crítico-doctrinal más adherente y comprensiva: una abierta ampliación de atenciones historiográficas se une a un análisis cada vez más minucioso de los hechos, y se garantiza con un procedimiento teórico (piénsese aquí en las nuevas corrientes fenomenológicas) de método más flexible, de tal modo que permite una lectura

más articulada, adogmática en general, y en particular atenta al significado de las poéticas; y por su misma índole, de inspiración más acorde. Una convergencia de condiciones ha favorecido prospecciones muy sensibles y reveladoras en un campo que se manifiesta cada vez más rico, atrayente, sorprendente, una especie de historiográfica «caja china» imprevisible e inagotable.

Investigaciones sobre la noción general del Barroco, búsquedas filosóficas y de método, florecimiento de la crítica tassiana, importantes rasgos orgánicos de las poéticas del XVII, nuevas ediciones de textos barrocos, análisis de historia de la crítica, renovadas perspectivas en el estudio de las artes figurativas; éstos son los temas de la historiografía del Barroco en los últimos años en nuestro país. En cuanto a la crítica de lengua francesa, incorporada más tarde a estos estudios, el análisis del Barroco, con las investigaciones de Adam, Lebègue, Raymond, Thierry Maulnier..., ha mostrado, más allá de la limitada perspectiva del *preciosismo,* una riqueza de inclinaciones barrocas en la poesía y en el arte franceses hasta ahora imprevistas. Movimientos barrocos, presentimientos barrocos, se vieron ya en los poetas de la *Pléiade,* y un ilustre crítico como Spitzer ha apreciado el Barroco también en Racine, en el «Récit de Théramène» de *Phèdre;* y un impulso barroco se puede descubrir en poetas como Agripa d'Aubigné y Sponde, que ha dado fructíferos resultados. En un ambiente cultural, en fin, en que la gran lección de Wölfflin es aún eficaz, un discípulo de Marcel Raymond, Rousset, con la sugestión de algunos criterios metodológicos de su maestro, ha encontrado en el *ballet de cour,* en la *pastoral dramática* y, en general, en el teatro una clave elegante para penetrar en la sutil y difícil problemática del Barroco en Francia, llegando a través de la puesta en relieve de una temática de formas y de motivos característicos, no ya a invertir los esquemas convenidos de la historiografía literaria francesa, sino a mostrar con mucho tacto cómo en el Clasicismo del XVII se insinúa, e incluso a veces también se distingue, un «componente necesario» de Barroco. Y planteamientos de estos estudios se han dado con gran dinamismo por todas partes: en España, en Inglaterra, en los Estados Unidos, en Alemania.

Por tanto, si bien (como se verá) no faltan dudas acerca de la legitimidad del uso crítico de la noción de Barroco como categoría metahistórica y esencial del arte, el derecho de servirnos de la noción como símbolo histórico se ha reforzado y puesto en evidencia: muchos presentimientos se han convertido en fundadas certezas, y muchas sugerencias han hallado demostraciones y pruebas sólidas. Así, en cuanto a su ámbito de referencia, la noción histórica del Barroco ha visto cómo tal ámbito se ha abierto cada vez más, hasta comprender (dentro de límites variables según la índole de las diversas situaciones culturales) todas las naciones de la cultura europea del

siglo XVII, extendiéndose hasta los países coloniales, sobre todo a los de América Latina; en cuanto a las artes plásticas de esta centuria, ha continuado la revisión del juicio negativo con análisis directos y particulares, y nuevas observaciones han asumido el realismo caravaggiesco, el clasicismo de los Carracci, la arquitectura de Borromini...; en cuanto a la literatura y a la filosofía, también a ellas se ha ampliado la noción histórica del Barroco con criterios de prudencia y de moderación cada vez más apreciables... Con relación, en fin, a ciertas inclinaciones del gusto y de la cultura literaria de nuestro siglo, el estudio de las poéticas del XVII ha sido por todas partes, y especialmente en Italia, muy frecuente, con adecuadas observaciones acerca de la poética de la maravilla, como poética de la metáfora, de la alegoría y de la emblemática, del *ingegno* y del *wit,* con un rescate de los movimientos literarios que habían sido universalmente condenados. Y bien puede decirse, ahora ya, que la cultura barroca es el índice de la gran crisis del hombre moderno —una crisis que ha tenido sólo soluciones parciales, provisionales, pronto venidas a menos— del hombre, como decía, nacido de la nueva ciencia, y arrojado en la angustia de la desproporción. Es una crisis del hombre que se hace necesariamente crisis de los medios expresivos: la palabra (como todas las otras formas de la expresión: el sonido, el color...) se transforma, se agita, adquiere nuevas dimensiones, y es un movimiento profundo, radical, que se manifiesta a menudo en formas de desmesurada tensión, de inhabitual violencia, que no dejan de rozar momentos de convulsa y atroz autenticidad. En fin, si el Barroco es el gran estilo del siglo, su verdadero y significativo signo, el *Secentismo* es su vicio, la faz menor y cansada, la voz evasiva, imitativa, vacía.

Como cualquier otro período, el Barroco tuvo sus vicios, sus cansancios, sus vacíos. Pero ¿se repetirá, como durante largo tiempo se dijo, que fue literatura de «almas vacías» y dispersas? Una literatura del *vacío* o de la *nada* (no es difícil hoy entenderlo) no es necesariamente una literatura *vacía* o *nula;* puede ser el signo de una desesperación totalmente vivida; sea como fuere, el *vacío* o la *nada* pueden ser extraordinariamente activos en la verdad de una condición particular del hombre, y hacerse productores de increíbles invenciones, de pesadillas de fantasías inesperadas, de imprevisibles «alegrías»... Hemos experimentado situaciones semejantes; y, por tanto, literatura y arte de espíritus «desequilibrados» y «en barroco»; en cuanto lo fue, y en los límites en que lo fue, el Barroco expresó radicalmente una situación de depresión activa del hombre, que tuvo sus técnicas literarias en las poéticas paralelas del *ingegno,* del *ingenio,* del *wit,* del *esprit;* y es útil aquí advertir cómo las técnicas de la *ingeniosidad,* que fueron acusadas de estéril juego intelectual y sensual, se han venido proponiendo cada vez más como formas intuitivas e imaginativas, indirectas, de hacer metáfora y alegoría, con un continuo reen-

vío emblemático al Ser... Por tanto, hay algún motivo para creer que, en tales poéticas, la fuerza del platonismo haya sido a menudo superior a la (si bien presente) del aristotelismo. Incluso las más esmeradas observaciones sobre la poética de los «conceptos» en el pensamiento poético de Tasso —bien aparezca prebarroco o ya barroco— aseveran en un instante inicial del movimiento la verificabilidad de esta hipótesis; que, por lo demás, puede ser confirmada también por el estudio de las teorías literarias y artísticas de las grandes naciones barrocas: Inglaterra, España...

Por otra parte, el movimiento del Barroco no está sólo en el platonismo de la metáfora, como revelación cognoscitiva, o en la particular interpretación de la *Poética* aristotélica que se dio en el siglo; caracteriza también a las expresiones más violentas y directas de un realismo y de un naturalismo que en un tiempo pareció aberrante, lleno de petulancia y como enemigo del arte, y que ahora se nos muestra legítimo y convenientemente innovador, con una inmediata capacidad de hacer reverdecer tradiciones menos ilustres, y verdaderamente coherente a su tiempo (piénsese en los estudios de Longhi sobre Caravaggio).

En fin, metáfora nueva o nuevo realismo, una misma verdad y condición del hombre subyace, tanto en uno como en otro caso, en las diversas decisiones, en las diversas elecciones; y si en el primer caso alcanza, cuando llega a alcanzarlos, extraordinarios y raros acentos de intensísima visión y revelación, al mismo tiempo sensible e intelectual, que va más allá de las conveniencias, en el otro alcanza una autenticidad desnuda e incluso violenta y agitada que desdeña y rompe las conveniencias. Pero no se trata más que de diversas respuestas a las inquietudes de una misma situación, de variantes de una misma, generalísima temática moral. Y es de notar cómo algunos de los más grandes poetas y ensayistas de nuestro siglo —Dámaso Alonso, T. S. Eliot, Giuseppe Ungaretti—, y además muchos perspicaces y pacientes investigadores, no sometidos a ídolos, han contemplado estas condiciones, esta fuerza aguda e innovadora, con voluntad nueva y con la energía de una nueva invención en las diversas perspectivas personales y culturales.

En la «desproporción», en la «desidia», en la «tensión» del hombre barroco, vivía la medida histórica de una angustia que envolvía extraordinariamente a todas las formas significativas de la expresión humana; y, así, con la novedad del Barroco nacía la novedad acechada de la Europa moderna.

II. LA ESENCIA DEL BARROCO HISTÓRICO

1. GENERALIDADES SOBRE LA CULTURA BARROCA

En los capítulos precedentes hemos ido indicando el desarrollo histórico y la ampliación conceptual, por así decirlo, continua y progresiva de la problemática inherente a la noción de Barroco; y se ha visto por qué caminos nunca se llegó hasta la instancia extrema que quiere ver la noción de *Barroco* como una categoría general del arte, de tal modo que pueda contraponerse con igual dignidad a la noción de *Clásico*.

Origen, formación, desarrollo de la noción, su positividad o negatividad, el Barroco como metáfora de un sistema estilístico o como signo simbólico de una categoría ideal o de una actividad espiritual típica: toda esta intensa y rica problemática ha sido hasta ahora examinada aquí más bien en el marco histórico de su desarrollo teórico interno (o sea, dentro de la historia de los diversos sistemas de significación de sus estructuras conceptuales), antes que en la concreta realidad del arte, de las letras, de la cultura que ahora ya se denomina bajo el nombre de Barroco, en tanto que el problema de la base teórica y de los límites de aceptabilidad crítica de la noción encuentra en estos dos tipos de investigación sus necesarias premisas. Y de hecho pienso que no se puede llegar a alguna definición satisfactoria de la cuestión sin haber examinado primero la vida efectiva de la cultura, la historia civil, las costumbres de su tiempo, sin haber delineado los caracteres típicos de la época. Por tanto, quede bien claro que, en nuestro análisis, entenderemos por Barroco (como hipótesis de trabajo y *starting point* operativo) la época que se sitúa entre el Renacimiento y el Iluminismo, época ciertamente en la que se prolongan fuertes resistencias renacentistas y en la que hunden sus raíces los más secretos orígenes del Iluminismo; una época, por otra parte, en la que ya se ha podido entrever la índole de dramatismo, de tensión interna, de extraordinaria inquietud en una fértil y dislocada novedad espiritual.

Si partimos entonces de esta hipótesis, será preciso, antes que nada, dirigir una mirada general sobre el siglo; y, por tanto, dedicar nuestra atención sucesivamente a las artes figurativas y a la arquitectura (en cuyo ámbito nació primero la noción de Barroco); luego, a la poesía y a la literatura en Italia y en los otros países europeos; a la vida moral, a las costumbres; y, por fin, a la reflexión científica y a la filosofía (donde todos los diversos campos asumen la más amplia e integrada significación general).

2. El Barroco y las artes figurativas

¿Es lícito proponer la idea de que, si todo filósofo representativo del siglo XVII lleva en su pecho, como se verá, una arquitectura barroca, todo arquitecto, todo artista de este siglo lleva implícita una metafísica barroca? De un modo menos imaginativo la pregunta puede proponerse en estos términos: ¿Hay una unidad en este siglo? ¿Hay un movimiento armónico en la vida y en la cultura? ¿Se puede rastrear un plano de actividades sobre el cual las más diversas formas del pensamiento, del arte, de las letras, encuentren una raíz y razón común?

Pues bien, en esta época de singulares contaminaciones y contrastes, de dramatismo y de tensión, la diversa espiritualidad del siglo se expresa en una filosofía nueva, en la que una especie de viento agitado y veloz invade el pensamiento y perturba todas las armonías y los ritmos humanistas. Así, si por un lado se difunde un sentido revuelto e inquieto de naturalismo, de vital irracionalismo y como un sentimiento del infinito (y una gnoseología de la intuición), que, armonizando con las nuevas investigaciones científicas, transforman la visión del mundo; por otro lado, el pensamiento parece moverse en una especie de *multipolaridad sistemática:* los pensadores viven contemporáneamente sobre diversos planos sistemáticos, tienen contemporáneamente diversos polos y centros especulativos. Veremos pronto que todas las razones del pensamiento hallarán un acuerdo con las razones de la vida del arte. Nuestra búsqueda debe dirigirse a las formas de la arquitectura, de la pintura, de la escultura, intentando demostrar la necesidad íntima de estos vínculos, de estas confluencias.

Nos será útil el libro de Focillon *La vie des formes.* En esta obra, que es como la Biblia del formalismo crítico, hallamos una definición muy sugestiva, muy valiosa, del Barroco. Focillon define una noción general de Barroco «que no es exclusiva de Europa de tres siglos a esta parte», sino que es «un instante de la vida de las formas», un instante ahistórico.

Dice Focillon:

> Constituye un momento de la vida de las formas, el más liberado, sin duda. Éstas han olvidado o desnaturalizado ese principio de conveniencia íntima en que el acorde con el medio, principalmente con el arquitectónico, constituye un aspecto esencial; viven por sí mismas con intensidad, se expanden sin freno, proliferan como un monstruo vegetal. Se separan al acrecentarse, por todas partes tienden a invadir el espacio, a perforarlo, a abrazar todas sus posibilidades, y diríase que hasta se deleitan con esa posesión. Se ven ayudadas en ello por la obsesión del objeto y por una especie de furor de «similismo». Pero las experiencias a las que son impulsadas por una fuerza secreta sobrepasan sin cesar su objetivo. Estos caracteres se encuentran perfilados con claridad meridiana en el arte ornamental *.

---

* Anceschi utiliza en su texto la traducción italiana de Adelchi Baratono. Noso-

Para entender bien estas palabras de Focillon, llenas de equilibrio y agudeza, que, si se proponen como una hipótesis de Barroco en general, valen aún más para el Barroco histórico que aquí nos interesa, bastaría una concreta confrontación entre una arquitectura típicamente humanista y una obra típicamente barroca. Veamos: en el palacio y en el templo del Renacimiento hallaremos claridad y seguridad de concepción, simplicidad de visión del conjunto, pureza de proporciones con exactas relaciones geométricas basadas sobre figuras semejantes y eurítmicas. Y la arquitectura vive como en la idea de una luz esplendorosa y plena. Por tanto, el templo y el palacio fueron en el Renacimiento «una pequeña y orgánica forma geométrica con admirable unidad», dominada por el equilibrio intelectual, como una realidad completamente mental, absolutamente distinta del paisaje y de la naturaleza, una forma en la que se celebra aquella «dignidad del hombre» de la que hablaron Pico y Marsilio, con una victoriosa supremacía, el sentido de una obra del hombre que tiene en sí misma la plenitud de su recompensa, un modo de conocimiento matemático, ideal de la realidad. Como en ciertas páginas de tratadistas de la segunda mitad del *Quattrocento,* como Alberti y Pacioli, y tantos otros, en los que encontramos el orgullo de la invención matemática del mundo, donde se aquieta el espíritu del hombre en una platónica satisfecha armonía, contenta de sí y de su luz mental.

Se sabe que el Barroco «histórico» extiende sus raíces hasta la primera veintena del siglo XVI; pero aquí nos aplicaremos no a una descripción del desarrollo histórico, sino al análisis del significado de aquellas «formas extraordinariamente proliferantes» que le son propias, en las que se revela su autenticidad. Notaremos, por tanto, que si la arquitectura del Renacimiento estaba regulada por un orden de armonía y complacencia, con un agudo sentido de lo esencial y una decoración sobria y racional, aquí domina el contraste y la violencia, ciertos aspectos particulares devienen primordiales, tienden a prevalecer con un gusto de relieves y resaltes de las masas; si en el Renacimiento se tiene, por así decirlo, una arquitectura de plena luz, aquí, el gusto por el claroscuro; si allí la fantasía está dominada y sujeta a una admirable medida, aquí se desenfrena, corre y casi vuela, con una libertad inquietante y siempre ávida de imprevistas novedades, capaz de romper todas las limitaciones con un impulso abierto e indefinido de efectos de perspectiva libérrimos y de extraordinaria invención; y tan complicados, en fin, que abocan fácilmente en lo escenográfico. Ya no existe aquella admirable organización unitaria, sino que la planta del edificio tiene varios centros de interés, ampliándose algunos hasta llegar a ser casi autónomos; la línea recta se ondula y

---

tros, la efectuada en castellano por J. C. del Agua, en Xarait Ediciones, Madrid, 1983, p. 20. (*N. de la T.*).

curva hasta alcanzar increíbles efectos de ficción y de ilusión; entre tanto, la decoración se enmaraña con toda suerte de complicaciones y de extravagancias naturalistas. La arquitectura barroca presenta hacia la naturaleza circundante una cierta inclinación benevolente; de hecho, la naturaleza entra a formar parte de las perspectivas arquitectónicas, con tanto mayor derecho cuanto más la arquitectura en sus formas tendía espontáneamente a lo pintoresco y al naturalismo. Así, el jardín, con aquellas admirables fuentes (piénsese en la fuente del palacio Taverna, en Roma), que se hacen casi hoja y rama, que se confunden, con extraordinaria delicadeza, casi sometiéndose, al paisaje, es elemento vivo y partícipe de la invención. El espacio se rompe, las formas se abren, una concepción lacerada y amante de los contrastes rompe todo equilibrio matemático, con un nuevo sentido de infinitud sugerida por un movimiento no concluso; y el organismo pierde su luz intelectual. En fin, la arquitectura tiende, ahora ya, a la naturaleza, se inclina hacia la naturaleza, comprende la naturaleza en sí, y la enriquece con intrincadísimas imaginaciones, con formas de decoración nueva, nunca vista. Éste es el Barroco de la arquitectura; el primer movimiento, en fin, que tuvo el nombre de *barroco,* y en la vida de las formas marca una ruptura del rigor intelectual de la ley por una desenfrenada proliferación de nueva libertad formal: las «formas abiertas» sustituyen a las «formas cerradas» con ímpetu lleno de inquietud, con un gusto orgánico de agregación más que de geometría y simetría.

Un mismo declive de la razón intelectual de las formas se halla y se advierte asimismo en las artes figurativas. Pensemos en la *indiferencia sublime* de Piero della Francesca, en su ley totalmente humanista del arte con una medida de pleno dominio intelectual, en la que la obra pictórica se hace vibración sensible de colores dispuestos en un espacio matemáticamente ordenado, con una espléndida nitidez y evidencia de los contornos, en composiciones muy cuidadas que la «sección áurea» equilibra en proporciones exactas de ritmos meditados. Recordemos las precisas palabras con las que se expone la ley de la forma en el tratado *De perspectiva pingendi,* en la edición crítica a cargo de Giusta Nicco Fasola:

> El cuerpo tiene en sí tres dimensiones: longitud, anchura y altura; sus límites son las superficies. Estos cuerpos son de diversa forma: uno es un cuerpo cúbico; otro, tetrágono, que no tiene lados iguales; otro, esférico... De ellos quiero tratar en este segundo libro, de sus degradaciones, en los términos establecidos por el ojo bajo ángulos determinados...,

mediante complicados teoremas de índole propiamente geométrica, por lo que la pintura tiende naturalmente a una especie de idealismo de la forma que expresa una voluntad de conocimiento y de verdad pitagórica, hacia una «ciencia necesaria a la pintura».

¿Qué es de esta *ciencia del arte* dos siglos después, en el tiempo comprendido bajo el signo del Barroco? En la *Storia della critica d'arte* Lionello Venturi, con gran claridad, dedica todo un capítulo a las ideas estéticas y a los tratadistas del Barroco: una útil orientación en una selva difícil e intrincada. Advierte de qué manera la concepción de la pintura, como medio de interpretación y de conocimiento de la naturaleza, está ahora ya lejana y superada. La concepción de Piero con la particular identificación de ciencia y pintura no está ya vigente. El progreso de los estudios y el nuevo método para el estudio de la naturaleza han liberado a la ciencia, la han vuelto autónoma y segura de sí, y la pintura desarrolla un nuevo sentimiento de su propio quehacer. De hecho, perdido todo valor de conocimiento matemático, la pintura limita sus tareas a poner de relieve el ideal de belleza o pretende un «retorno a la naturaleza». Así, si por un lado se desarrollaron los fundamentos de la tradición manierista, por otro se desencadenó no sé qué nuevo sentimiento de la realidad, no sé qué nuevo *realismo*. Por tanto, si el manierismo, desarrollando la enseñanza de Paolo Pino, que ya desde la mitad del siglo XVI proponía el ideal de belleza como una fusión del «dibujo de Miguel Ángel y del colorido de Tiziano», culminará en la escuela de los Carracci; por otro lado, el realismo, al renegar de toda razón ideal abstracta, efectuará una nueva y exasperada revalorización de las pasiones, de las sensaciones, de las emociones, expresadas de manera intuitiva y colorista. A esto se aplicaron artistas flamencos, holandeses, españoles, italianos, llenos de fiebre inventiva y agudeza mental; y lo hicieron por diversas causas y fines. Así, sacudidas entre las nuevas aportaciones del realismo «barroco» y las preocupaciones morales y religiosas —piénsese en el *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1652) del cardenal Paleotti—, por las sugestiones de la Contrarreforma y por la general conmoción y desorden de la época, las formas artísticas viven una vida nueva y, dislocadas, se abren con violencia deseosas de nuevos mundos, con procedimientos que en modo alguno se avienen al reposo y a la paz. Ahora la organización de los espacios tiende a destacar relieves y resaltes donde vence el claroscuro, y masas luminosas surgen desde fondos de sombra oscuros e imprecisos: con resultados de un virtuosismo extraordinario; fortísimos contrastes de tono e improvisadas irrupciones de haces luminosos perturban dramáticamente los planos y las perspectivas; el color no está ya extendido y como dispuesto en purísimas gamas vibrantes, sino que se va poco a poco transformando en pintura de materia gruesa, o al menos consistente. Y así podemos ir desde Caravaggio, que expresa con violenta revelación el ansia de su tiempo, hasta Magnasco, al movimiento a veces vertiginoso de una forma totalmente nacida del color por medio de una pincelada veloz, de síntesis, que tiene algo de no sé qué genial desprecio, en ráfagas llenas de animación y vivacidad.

Por otra parte, la pintura barroca tiene aún otro aspecto completamente distinto. Me refiero al gusto por las grandiosas escenografías ilusionistas de los vénetos y, más todavía, de los romanos; por el increíble desarrollo de una afición a veces verdaderamente opresiva hacia la decoración pictórica, con sugestivas y nuevas maneras de profundidad y perspectivas muy diversas; con aquella gran teatralidad «llena de maravilla» donde el color y la fuerza ceden frente a lo grandioso y a lo desconcertante por medio de ingeniosísimos «engaños»; y éste es quizá el aspecto con que las formas barrocas expresan más efizcamente aquella «proliferación como de monstruos» de que hablaba Focillon. En todo caso, en la pintura, como en todas las otras formas artísticas, el Barroco marca una crisis del medio expresivo, una ruptura de las formas, a veces impaciente y angustiosa, nacida como de un vacío activo e imaginativo; así, recientemente, en el escrito sobre el «Arte del Seicento», antepuesto al catálogo de la muestra del *Seicento europeo,* celebrada en Roma entre diciembre de 1956 y enero de 1957, Venturi, en su conclusión al discurso de un siglo de búsquedas, observaba:

> Todo esto se había presentido en el Renacimiento, pero en el XVII se convierte exactamente en angustia. Ésta ha originado ciertamente muchos errores y ha dado a menudo la desagradable impresión de aprovecharse de un general estado de ánimo lleno de dramatismo para jugar con habilidad y para obtener favores. Pero no se puede negar que aquel estado de angustia ha hecho grande a un siglo, ha constituido la base sobre la que han sobresalido los más grandes maestros, y ha dejado una gran herencia para la ulterior vida del arte.

Sin embargo, si se comparte la opinión de aquel crítico que consideró que la suerte de Bernini fue ser juzgado desde el *contenido europeo* de su arte (y se podría añadir desde la influencia europea de su magisterio), desearía detenerme aquí una vez más, sobre el hecho de que este gusto barroco fue gusto que se difundió y triunfó por todas partes en Europa, según diversas perspectivas y en diversos momentos; y que si tal período coincidió con un momento de decadencia política, y bajo ciertos aspectos también literaria (el *secentismo italiano* precisamente), en otros lugares (Inglaterra, Francia, España) coincidió con el florecimiento de estas naciones. Lo que conviene subrayar, en conclusión, es lo siguiente: que el estudio del arte, si bien añade un nuevo matiz, no turba en absoluto, es más, confirma, la estructura espiritual que se revela en las otras formas culturales, y especialmente en el análisis del pensamiento filosófico y científico del siglo, de su inquieto desarrollo. Por todo ello, apertura infinita y proliferación libérrima de las formas, sentido intuitivo, genialidad y soltura del arte, no sin rasgos de ampulosidad y de grandiosa escenografía; retorno a la naturaleza y desprecio por las reglas tradicionales: ésta es la particular aportación del arte al concorde de-

sarrollo de su tiempo. Por ello, en resumen, me atrevería a proponer la idea de que el Barroco, en arquitectura y en las artes figurativas, es *alegoría en mármoles y colores de una inquietud nueva y agitada del complejo movimiento de la mente del hombre, como se expresa por otra parte también en la filosofía.*

3. El Barroco y la poesía lírica

Como en todas las épocas de inquietud, de incertidumbre y de angustia, también en esta época la humanidad se refugió en la poesía, y especialmente en la lírica; buscó en la lírica una nueva y reveladora música. Por lo demás, ya De Sanctis observó que en el siglo XVII un «blando lirismo idílico se disuelve en el melodrama y da lugar a la música».

La música. Un capítulo entero debería dedicarse a este tema: el Barroco es una época totalmente empapada de música (con Nietzsche diremos: «¿la música no es quizá el estilo barroco?»), una época en la que la música lo transtorna y conmueve todo, que conmueve profundamente el sentido de la vida.

Veamos lo que un competente crítico, Luciani, escribe: «El siglo XVII marca una fecha particularmente importante en la música.» Ciertamente se dan nuevas maneras musicales y formas nuevas (ópera, oratorio, sinfonía), nuevos instrumentos. G. Rossi-Doria, hablando de «entelequia barroca» de la música, descubriendo diversas analogías con el Barroco literario y artístico, describe así el movimiento interno de las formas musicales del siglo:

> El estilo del siglo XVII, frente al del XVI, se caracteriza por la *variedad de las formas estructurales.* La composición pasa... de zonas melódicas a zonas de compacidad homofónica, de sentidos de contrapunto a sentidos armónicos... Denominador común, en los valores estilísticos, la nueva sintaxis tonal...

Sea como fuere, en la música, como en todas las artes, es éste un siglo de amplios, profundos y fecundos contactos entre las culturas europeas: la historia de la música, precisamente, es en muchos aspectos testimonio de ello. En cuanto a la poesía, desearía recordar un episodio que da fe, por caminos insólitos, de esta abierta comunicación entre las culturas. Se trata de una delicada cuestión filológica de la que habla con mucho donaire José Muñoz Rojas en la *Revista de Filología Española,* al intentar delimitar la influencia española —conceptista o culterana— sobre John Donne, a través de la *Josephine,* obra mística española del siglo XVII, que fue hallada en la biblioteca del poeta inglés. Es un pequeño episodio que únicamente cito, porque, siendo menos conocido, sirve para estimular nuestro

pensamiento acerca de un hecho: se conocen bastante —aunque merecería profundizarse en ello— las relaciones entre los países europeos, los viajes de los artistas, de los filósofos, de los músicos, de los poetas; se sabe que en el XVII no se puede entender la cultura si no es en un marco abierto de relaciones europeas. Y, si en la literatura de nuestro país la situación aparece como una especie de agotamiento del vigor renacentista, en otros lugares (España, Francia, Inglaterra), correspondiendo al progreso general de la cultura de estas naciones, la poesía tentó en cambio formas de grandeza, de vigor, de energía inusitada.

Elijo aquí, para que podamos apreciar la concomitancia de los problemas estilísticos en las distintas naciones de este período, tres composiciones poéticas de temática, por decirlo así, análoga. Son tres poemas de amor ambientados en una atmósfera de palabra ideal y arrebatada, que no sé de qué modo es partícipe y hace participar.

El primero es un soneto de Góngora:

Al tramontar del Sol la Ninfa mía
De flores despojando el verde llano,
Cuantas troncaba la hermosa mano
Tantas el blanco pie crecer hacía.
Ondeábale el viento que corría,
El oro fino con error galano,
Cual verde hoja de álamo lozano.
Se mueve al rojo despuntar del día.
Mas luego que ciñó sus sienes bellas
De los varios despojos de su falda.
(Término puesto al oro y a la nieve)
Juraré que lució más su guirnalda
(Con ser de flores, la otra ser de estrellas)
Que la que ilustra el cielo en luces nueve.

El segundo es un famoso soneto de Shakespeare (y se sabe que los sonetos fueron publicados en el 1609):

The forward violet thus did I chide;
Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that smells,
If not from my love's breath? The purple pride
Which on thy soft cheek for complexion dwells,
In my love's veins thou hast too grossly dyed.
The lily I condemned for thy hand,
And buds of marjoram had stolen thy hair:
The roses fearfully on thorns did stand,
One blushing shame, another white despair;
A third, nor red nor white, had stolen of both,
And to his robbery had annexed thy breath,
But for his theft, in pride of all his growth
A vengeful canker eat him up to death.

More flowers I noted, yet I none could see,
But sweet or colour it had stolen from thee *.

* Así pues, yo regañaba a la tierna violeta de crecer aún no acabada: Del aliento

Por fin, veamos una ligera fantasía de Marino, también de los primeros años del siglo (se publicó en las *Rime,* 1602): una breve, deliciosa composición lírica, que juguetea con seguridad y ligereza con la palabra *pallido,* colocada en el texto con una singular función musical y alusiva:

Pallidetto mio sole,
ai tuoi dolci pallori
perde l'alba vermiglia i suoi colori.
Pallidetta mia morte,
alle tue dolci e pallide viole
perde, vinta, la rosa.
Oh, piaccia alla mia sorte
che dolce teco impallidisca anch'io,
pallidetto amor mío *.

He aquí tres ejemplos (el soneto de Góngora está datado en 1582; las *Rime* fueron publicadas en el 1602; los *Sonnets,* en el 1609) de lírica barroca, recogida precisamente cuando aparece, casi en el instante de su nacimiento, esto es, descubierta en las diversas culturas en el acto de su generación más reciente. Veremos más adelante qué sentido tiene en sí misma la poesía y la poética barroca en la historia del siglo. Así, con el acercamiento de tres textos de diversas culturas poéticas, se quiere sólo sugerir que se dan ciertas concordancias de sensibilidad aguda y disforme, que aparece la manifestación de un nuevo *gusto,* no de una *moda.* Se trata de diversas maneras de intensificación con nuevas finezas estilísticas (Dámaso Alonso ha estudiado estos procedimientos en Góngora con una minuciosidad alimentada a la vez por su experiencia de filólogo y por una sensibilidad propia de un hombre del oficio, en esa forma de entender el Barroco de que habla Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española* [II, p. 234, 1946]):

> Uno de los temas de más interés actual está en la valoración de las formas barrocas en arte y en literatura. Un concepto del barroquismo quiere

---

de mi amor ese fragante tu aroma has robado tú, ladrona. Esa grana petulancia que bien pigmenta tu rostro de mi amor vive en las venas, teñidas por tu descoco. Por tu mano al lirio yo sin pensarlo repudié, y al brote de mejorana que el cabello te robó. Y por encima de espinas rosas con miedo se erguían: una de roja vergüenza, otra de blanca tristeza y otra que había tercera —que ni roja o blanca era— de las dos había hurtado, y a su robo pues sumó de tu ser el dulce vaho. Pero un gusano sañudo —un castigo por el hurto— la devoró por completo hasta la vida quitarle. He visto muchas más flores pero, no, ninguna otra que de ti no haya robado su dulzura y sus olores. *(N. del T.)*

* Pálido sol mío, / a tus dulces palideces / pierde el alba bermeja sus colores. / Pálida muerte mía, / a tus dulces y pálidos violetas / pierde, vencida, la rosa. / Oh, plazca a la suerte mía / que dulce contigo empalidezca también yo, / pálido amor mío. *(N. de la T.)*

> vincularlo a motivos ideológicos de los países de la Contrarreforma, por diferenciación de los países protestantes nórdicos. Otro lo fija esencialmente en motivos técnicos de la literatura y el arte. Nosotros consideramos las formas barrocas en este segundo sentido. Creemos que el fenómeno de la evolución de las formas del Renacimiento en la estilización, dinamismo, y a veces exceso decorativo del Barroco, es un fenómeno europeo general que toma diversas formas en cada país, pero que conserva un vínculo de unidad. Involucrar el concepto técnico con el religioso creemos que lleva a confusiones o a un desplazamiento del problema artístico. El término «barroco» lo empleamos por ser ya generalmente admitido, aunque no se nos oculta que, como en el caso de «gótico», sea menos exacto que otros de la historia del arte. Cuando llamamos barroco al arte pictórico de Rubens, al lírico de Góngora, al dramático de Calderón, al escultórico de Bernini o al arquitectónico de Churriguera, supongo que todos estamos de acuerdo.

En todo caso, el lenguaje poético barroco en la lírica culta europea constituye una especie de violencia operada sobre el tejido petrarquista de una tradición ilustre, con un extraordinario esfuerzo que afina y complica, conjuntamente, el arte de la metáfora, de las antítesis, de las sutiles analogías, de los agudos conceptos, dando, intencionadamente, intensidad y verdad nueva a la palabra... Esto afecta profundamente a la sustancia y a la materia de la poesía, afecta al hombre; y es un hombre ya distinto del que fue el sueño del Humanismo. Es un hombre inquieto, sutilmente ejercitado en los sentidos e intelectualmente penetrante, insatisfecho y movido en los mejores casos por un fuerte y nunca concluido ímpetu unitario; y su realidad envuelve (en todos los países —también, a su modo, en Francia y en Alemania—) la estructura misma del lenguaje poético en sus motivaciones más secretas. Existe el sentimiento de una crisis vivida por todos de modo diverso, una crisis que en Italia se manifiesta en formas que parten de las de Marino (tan profundamente estudiado por Calcaterra y por Getto) y las de Campanella. Y, por tanto, la palabra, por un lado, se hace cada vez más alusiva y musical, con un complejo movimiento de pensamiento sensible; por otro, cada vez más violenta, directa, inquieta, alterada; en todo caso, es capaz de acrecentar la intensidad metafísica de su significado, sin renunciar al empeño de aquella vocación metafórica cuya naturaleza ha mostrado, como ya se ha visto, Calcaterra:

> El Barroco es la expresión estilística de quien ve toda la vida espiritual, desde la experiencia sensible a la especulación metafísica, reflejada en una inmensa e inagotable metáfora, formada a su vez por inagotables metáforas.

Un nuevo lenguaje de la poesía que funda un nuevo modo de conocimiento en el sentimiento de una infinita, inagotable situación del hombre, de un hombre en tensión, insatisfecho y abatido.

4. El Barroco y la dignidad del hombre

Pero es conveniente ahora abrir un diálogo con la filosofía del XVII a través de algunas profundas y reveladoras palabras de De Sanctis, extraídas del capítulo XIX de su *Storia della letteratura* (vol. II, Bari, 1925, p. 213), que nacen del cálido sentimiento del crítico por la nueva época de la ciencia:

> La literatura no podía resurgir más que con la resurrección de la conciencia nacional. Como negación, tuvo una vida espléndida, que se cerró con Folengo y Aretino. Detenido aquel movimiento negativo por el Concilio de Trento, nació una afirmación hipócrita y retórica, bajo la cual se percibió una de las formas más deletéreas de la negación: la indiferencia. En este estancamiento de la vida pública y privada no queda en la literatura otra cosa de vivo que un blando lirismo idílico, que se disuelve en el melodrama y da lugar a la música.
>
> Pero aquel movimiento no era puramente negativo. Surgía frente a la afirmación de Maquiavelo, una primera reconstrucción de la conciencia, un nuevo mundo en oposición al ascetismo, hallado e ilustrado por la ciencia. Es en este nuevo mundo donde la literatura debía buscar su contenido, su motivo, su novedad. Afirmarlo o combatirlo era lo mismo. Pero era preciso a toda costa tener una fe: luchar, poetizar, vivir, morir por ella.
>
> Los principios fueron favorables. Junto con la nueva literatura se había desarrollado una agitación filosófica en las universidades y en las academias, independiente de la teología católica y del aristotelismo aún dominante en las escuelas. Los librepensadores eran llamados «filósofos modernos» o «nuevos filósofos», como predicadores de nuevas doctrinas; ya vimos cómo Tasso en su juventud se sometió a su autoridad. Entre estos nuevos filósofos, que proclamaban la autonomía de la razón y su independencia de toda autoridad de teólogo y de filósofo, disputando sobre todo contra Aristóteles, estaba Bernardino Telesio, de la Academia cosentina, en el que ya se distingue la tendencia a la investigación de los hechos naturales y al libre filosofar, dejando de lado la abstracción y las formas escolásticas.

Es éste un pasaje lleno de colorido, como es su norma, y de afectividad, con una personal implicación que lo hace eficaz, con un estilo enérgico. Y es, a mi parecer, un texto capital, porque en él se basa autorizadamente el modo de entender el siglo XVII italiano (modo que se justifica en gran medida en el tiempo histórico en que fue primeramente formulado), donde vemos que en el XVII se advierte como una duplicidad de posturas: la una *positiva* y progresiva (la nueva filosofía), la otra *negativa* y moratoria (la Contrarreforma, etc.). Un concepto tal fue después retomado por muchos historiadores y, particularmente con un nuevo vigor especulativo, por Croce (en las pp. 9-11 de su *Storia dell'Età Barocca),* donde contrapone, con su frío e intelectual entusiasmo, la Reforma y el Renacimiento a la Contrarreforma:

> Si bien el Renacimiento es obra señera de los italianos y la Reforma de los alemanes, la una y la otra expresan exigencias universales del alma hu-

mana, y sus respectivas soluciones son siempre repropuestas y revividas con consenso y con alegría, y siempre se renuevan el contraste y la lucha entre ellas y siempre se recompone su armonía. El drama se desarrolla en el pecho de cada uno de nosotros, que, ora está totalmente lleno de la vida mundana y terrena, única realidad, única belleza, ora esta vida pierde color por la presencia de otra que se antoja supramundana; ora goza seguro de su propia fuerza, ora percibe de golpe la nulidad de esta seguridad y siente que ésta se encuentra en una mano poderosa, que se la da y se la quita, y a la que verdaderamente pertenece.

Este carácter humano y permanente, que encontramos en el Renacimiento y en la Reforma, falta en cambio en la Contrarreforma, que es por ello un concepto que no puede ponerse en el mismo plano de los dos precedentes. Con estos dos en realidad se propugnaban dos actitudes ideales opuestas; pero con la Contrarreforma simplemente se defendía una institución, la Iglesia Católica, la Iglesia de Roma: una gran institución, pero que, en cuanto institución, no puede nunca tener la grandeza o, mejor, la infinitud de un eterno instante espiritual y moral. Por mucho que se busque, no se hallará nunca en la Contrarreforma otra idea que ésta: que la Iglesia católica era una institución altamente benéfica y por ello había que conservarla y consolidarla; ya que es de esperar que nadie pretenda encontrar allí o ensalzar la exigencia de un sistema de verdades definidas y definitivas, en el cual todos los pueblos y todos los individuos deban convenir, dejando de lado toda tentativa investigadora, o sea, de pensar por cuenta propia; porque si bien esta pretensión estaba realmente en la Contrarreforma, y si bien tenía verdaderamente carácter universal, tanto que resurge en todos o casi todos los filósofos (y a veces con un repulsivo carácter de injusta violencia práctica, como precisamente pasó en aquella época), resurge como su orgullo, angustia y debilidad, o sea, como permanente motivo de error, siempre criticado por el mismo movimiento histórico, debido a la multiplicación y renovación de las filosofías, y criticado además de modo explícito y meditado merced a la moderada doctrina de la historicidad del pensamiento. La unidad mental del género humano se basa en esta misma historia, en el proceso unitario de sus contrastes; y quien pretenda una distinta unidad, es similar a los utópicos que desean la muerte de las distintas lenguas vivas para sustituirlas por una lengua única y artificial. La idea eterna de la que aquí se habla y que se niega a la Contrarreforma es, por tanto, una idea positiva y no negativa, una verdad y no un error, una categoría eterna de la verdad y no una eterna categoría del error.

Ciertamente, Croce da un nuevo impulso a la historiografía de su tiempo; funda su juicio sobre una más coherente conciencia teórica, y lo justifica con una denuncia de «falta de universalidad», de una insuficiencia especulativa; así sucede que, por el autorizado magisterio de los dos críticos, se ha llegado a un lugar común: el que contrapone en el XVII dos *posturas fundamentales:* una activa y dispuesta a preparar los nuevos tiempos, otra pasiva y dispuesta a frenar el movimiento; la una aceptable y la otra condenable. De un lado, la nueva ciencia, la nueva filosofía, las nuevas sectas religiosas; del otro, los infinitos motivos de resistencia a su esfuerzo de novedad y de investigación...

Una visión semejante posee ciertamente una verdad profunda, ligada a la precisa intuición de una época que creía ver con claridad en qué consistía el avance del género humano, su estaticidad e, incluso,

su retroceso. Hoy, desde luego, no tenemos ante nuestros ojos una idea tan convincente. Nunca quizá la idea de progreso y de desarrollo estuvo tan en crisis como en nuestra época.

En segundo lugar, si es cierto que se hace siempre historia *contemporánea* cuando se hace historia, precisamente la experiencia vivida en la historia contemporánea nos muestra qué difícil es, o prácticamente imposible, señalar con una línea precisa los límites de estas dos posturas, que por lo común sólo se aprecian una vez concluidas. En realidad, en la época concreta en que vivimos, las experiencias se enriquecen con enlaces y vínculos; y una misma postura hace progresar en un aspecto el movimiento, y en otro lo detiene. Así, por ejemplo, hay un hecho que se hace cada vez más claro con el avance de los estudios: los muchos motivos de hostilidad que había en la Reforma contra el Humanismo, y la gran resistencia al desarrollo de las ciencias (piénsese en toda la doctrina del *servo arbitrio).* Por tanto, desearía que se tuviera presente *la idea* (como una especie de canon de nuestra investigación) *de que va a.sernos ya imposible entender la cultura del XVII sin intuir cómo las fuerzas que hoy aparecen tan netamente diferenciadas, en realidad, con sus contrastes, se ligaron entre sí con extrañas y diversas mezclas, actuaron las unas sobre las otras con extraordinarias sugestiones y singulares operaciones.* Así pues, me parece conveniente reclamar la atención sobre una figura que la historiografía tradicional está obligada especialmente a mutilar, o bien a reducir, o incluso a acusar de «astucia» a fin de que entre en el esquema que le conviene. Pongo por ejemplo a Campanella, y debo decir que el análisis de su filosofía mostrará, de la manera más clara, qué se puede entender por *barroco* al hablar de filosofía. Me refiero, precisamente, a la contemporánea presencia de una multiplicidad de planos, en los que convergen muy diversas e irreconciliables exigencias con una riqueza y variedad de motivos que a menudo pierden de vista la íntima unidad de la especulación.

En tercer lugar, en cuanto a la *universalidad* que se niega a algunas tendencias de la época, parece que puede decirse que no se contemplan únicamente las *razones universales en el sentido del avance:* existen también las *razones universales en el sentido de la conservación,* y tienen un derecho propio no menos necesario de presencia historiográfica —es más, es precisamente de la diversa forma de conectarse, vincularse y vivir de las tendencias contrastantes, de donde nace la realidad en la que de hecho el hombre vive, la realidad de la cultura que actúa y opera—.

He aludido a Campanella como a una expresión típica, por decirlo así, del pensamiento barroco. De hecho el nuevo siglo se inicia con Giordano Bruno y concluye con la gran síntesis de Vico; y Campanella representa la tendencia evidente de una difundida condición especulativa.

Cuando pensamos en el extraordinario giro que la *nueva ciencia* —de Copérnico a Galileo— aportó a la visión del mundo, contemplamos un siglo de rica problemática, muy agitado por los problemas que propone a una humanidad desidiosa o trastornada, a una humanidad para la que, de cualquier modo, se ha roto el armonioso acuerdo humanista con el mundo, a una humanidad que, dramáticamente atraída por los más opuestos ideales, se encuentra frente a un mundo cambiado de improviso con una imagen y una realidad nuevas.

Si reparamos en el cambio operado en el pensamiento y en la cultura entre el Humanismo y el fin del Renacimiento, podemos muy bien decir que es el mismo cambio experimentado entre el orden arquitectónico de una iglesia de Alberti y una iglesia de Pietro da Cortona. Allá, equilibrio, euritmia, mesura y precisas modulaciones geométricas; aquí, un viento imprevisto, de extraordinaria inquietud, que todo lo mueve, trastoca y rompe con veloz rapacidad.

Veamos ahora, en torno al pensamiento del humanismo, una página de Hegel muy elocuente, cargada de verdad, que ha dado después extraordinarios frutos; se trata de un texto extraído de las *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía:*

> Saliendo de aquella enajenación del profundo interés en el contenido carente de espíritu y de la reflexión remontada a lo individual infinito, el espíritu se recobra ahora a sí mismo y se eleva al postulado de encontrarse y saberse como conciencia de sí real tanto en el mundo suprasensible como en la naturaleza inmediata. Este despertar de la mismidad del espíritu trajo consigo el renacimiento de las artes y las ciencias de la antigüedad, lo que en apariencia era una recaída en la infancia, pero en realidad una exaltación propia al plano de la idea, el movimiento propio a partir de sí mismo, ya que hasta ahora el mundo intelectual era más bien algo dado.
>
> De aquí arrancan todas las aspiraciones e invenciones, de aquí parte el descubrimiento de América y de una ruta hacia las Indias orientales; y así se despertó principalmente el amor por las llamadas ciencias paganas de la antigüedad, ya que los eruditos de la época vuelven sus ojos a las obras de los antiguos, convertidas ahora en objeto de estudio, como *studia humaniora,* estudios en que el hombre es reconocido en su propio interés y en su propia actividad. Estos estudios, aunque aparezcan a primera vista como lo opuesto a lo divino, son más bien de suyo lo divino, pero lo divino que vive en la realidad del espíritu.
>
> El hecho de que los hombres sean de suyo algo les inculca un interés por los hombres, que por serlo son también algo. En relación con esto se halla otro aspecto del problema, y es que, al convertirse en lo general la cultura formal del espíritu de los escolásticos, el resultado tenía que ser necesariamente el de que el pensamiento se supiese y encontrase a sí mismo *.

---

* Anceschi utiliza para esta cita la versión italiana publicada en Florencia de 1930 al 1934. Nosotros, la castellana de Wenceslao Roces: G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la Filosofía,* FCE, México, vol. III, 2.ª reimp., 1979, p. 161. *(N. de la T.)*

Es cierto. En este período el pensamiento humano, animado por el lento restablecimiento de las nociones de hombre y de naturaleza, estudia a los antiguos para encontrarse a sí mismo; y, si acepta que visiones como las de Marsilio y Pico rescatan mundos de pensamientos olvidados, también es verdad que éstas expresan la realidad de una vida firme, tranquila, segura de sí, de una vida en la que el hombre es centro y objetivo del mundo, de una vida que progresa con un movimiento constante y confiado. Pienso aquí en ciertas obritas de Pico, por ejemplo en su *De hominis dignitate,* en su *Heptàplus,* donde dice [p. 303 de la ed. de E. Garin, Florencia, 1942]:

> Nos autem peculiare aliquid in homine quaerimus, unde et dignitas ei propria et imago divinae substantiae cum nulla sibi creatura communis comperiatur...
>
> Nosotros, en cambio, vamos buscando en el hombre una nota que le sea peculiar, con la que se explique la dignidad que le es propia y la imagen de la sustancia divina que no es común a ninguna otra criatura. Y qué otra cosa puede ser sino el hecho de que la sustancia del hombre (como afirman también algunos griegos) acoge en sí, por propia esencia, las sustancias de todas las naturalezas y el conjunto de todo el universo...,

para concluir después:

> En este cuerpo del hombre, denso y terrenal, el fuego, el agua, el aire y la tierra están en su máxima perfección natural; además de éste hay también otro cuerpo espiritual más noble que los elementos (como dice Aristóteles) de naturaleza análoga al cielo. En el hombre está también la vida de las plantas, orientada en él a las mismas funciones de nutrición, crecimiento y propagación que hay en aquéllas. Está el sentido interno y externo de las bestias. Está el espíritu provisto de razón celeste. Está la participación en la mente angélica. Se da en él una posesión verdaderamente divina de todas estas naturalezas que confluyen en una unidad, de tal modo que invita a exclamar con Mercurio: «Gran Milagro la naturaleza humana».

Seguiremos en su desarrollo temporal la historia de la *dignidad del hombre* en el Humanismo y en el Barroco; entre tanto, véase el ensayo de Cassirer *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento* *, especialmente el cuarto capítulo; es asimismo conveniente ver la recopilación de textos pedagógicos y humanistas editada recientemente por Garin (Bari, 1949), con el elevado sentimiento del hombre que, en las letras, «vence la dispersión de las mutables vicisitudes», haciéndose digno del coloquio con los antiguos en la formación de un hombre completo.

Dignidad y grandeza del hombre, que intenta celebrar su reino ¡y también tiene conocimiento de sus límites, de su medida! Y la eleva-

---

* Anceschi cita la edición de *La nuova Italia*, Florencia. Versión castellana a cargo de Alberto Bixio, en Emecé, Buenos Aires, 1951. (*N. de la T.*)

da luz humana se refleja igualmente en la naturaleza siguiendo el convenido ritmo «macrocosmos-microcosmos», que une precisamente al hombre y a la naturaleza en una feliz manera de armoniosos reclamos.

Pues bien, en vano buscaremos ya una armonía semejante en el pensamiento de Giordano Bruno. Citaría aquí todavía una bella página de Cassirer * para mostrar cuál es, en el profundo sentir de un pensamiento nuevo, la novedad que Bruno aporta a la armónica visión del pensamiento renacentista, si no prefiriera citar una página del mismo Bruno, donde se advierte la gran inquietud que se ha adueñado de la misma noción de hombre. Abramos la *Cena de las cenizas* ** y leamos un revelador pasaje. Teófilo está haciendo el elogio de Copérnico y dice:

> Ahora he aquí el que ha surcado el aire, penetrado el cielo, recorrido las estrellas, rebasado los límites del mundo, hecho desvanecer las imaginarias murallas de las primeras, octavas, novenas, décimas y otras esferas que se hubieran podido añadir por relación de vanos matemáticos y ciega visión de filósofos vulgares; así, en presencia de todo sentido y razón, abiertos con la llave de una cuidadísima investigación aquellos claustros de la verdad que nosotros podemos abrir, desnudando la encubierta y velada naturaleza, ha dado los ojos a los topos, iluminado a los ciegos que no podían fijar los ojos y mirar su imagen en tantos espejos que por todas partes se les oponían, ha soltado la lengua a los mudos que no sabían y no se atrevían a explicar sus intrincados sentimientos, enderezado a los cojos, que no eran capaces de hacer con el espíritu el progreso que no puede realizar el innoble y disoluble compuesto; les da la oportunidad de estar tan presentes como si fuesen los propios habitantes del Sol, de la Luna y de los otros denominados astros, demuestra cuánto sean símiles o disímiles, mayores o peores aquellos cuerpos que vemos lejos de aquel que está cerca y al que estamos unidos y nos abre los ojos para ver este numen, esta madre nuestra que en su dorso nos alimenta y nos nutre tras habernos producido de sus entrañas, en las que de nuevo siempre nos acoge, y no (nos permite) seguir pensando que ella es un cuerpo sin alma y vida, e incluso hez entre las sustancias corporales. De este modo sabemos que, si estuviéramos en la Luna o en otras estrellas, no estaríamos en un lugar muy distinto de éste, y quizá peor; de igual modo pueden existir otros cuerpos tan buenos, e incluso mejores por sí mismos y con mayor felicidad para sus propios animales. Así conocemos tantas estrellas, tantos astros, tantos númenes, que son aquellos tantos centenares de millares que asisten al ministerio y contemplación del primero, universal, infinito y eterno eficiente. Nuestra razón no está ya aprisionada en los cepos de los fantásticos móviles y motores ocho, nueve y diez. Sabemos que no hay más que un cielo, una eterna región inmensa, donde estas magníficas luces guardan sus propias distancias, por comodidad en la participación de la vida eterna. Estos llameantes cuerpos son aquellos embajadores que anuncian la excelencia de la gloria y majestad de

---

* Se refiere a la p. 293 del libro citado (de la versión italiana). *(N. de la T.)*

** Anceschi utiliza la edición de Gentile, Bari. Por sus características especiales, hemos consultado para la traducción de este texto la de M. A. Granada en Alianza, Madrid, 1987. *(N. de la T.)*

Dios. Así nos vemos impulsados a descubrir el infinito efecto de la infinita causa, el verdadero y vivo vestigio del infinito vigor; y se nos ha enseñado que no debemos buscar la divinidad lejos de nosotros, si la tenemos cerca, es más, aún más dentro de nosotros que lo estamos nosotros mismos.

Aquí tenemos la nueva dignidad del hombre; aquí tenemos el nuevo sentido que irrumpe de improviso y con fuerza en el mundo y rompe el equilibrio humanista con una gran fuerza victoriosa; esta espacialidad sin límites es el lugar en que se celebra la divina fuerza infinita, que es la misma vida del universo, y una nueva voluntad de movimiento se desencadena con invencible pujanza y transtorna los admirables equilibrios, las seguras geometrías.

Apenas tengo necesidad ahora de reclamar la atención sobre la sintaxis y el vocabulario de esta prosa, otras veces mucho más compleja, múltiple y alegórica, ni de precisar cuánto ha perdido de ligereza y gracia respecto a la humanista, y cuánto ha ganado de intensidad metafórica, de estrofismo, no sin rozar a veces una cierta afectación. Un sentido del infinito que capta al hombre en el *heroico furor* y que empuja el alma hacia un perpetuo movimiento, hacia una lucha inagotable. «¿El cuerpo, pues, no es el lugar del alma»?, pregunta Cicada en el Diálogo III de la primera parte de *Los Heroicos Furores* *:

No —responde Tansillo—, porque el alma no está localmente en el cuerpo, sino como forma intrínseca y formador extrínseco; como aquella que hace los miembros y configura el compuesto de dentro y de fuera. El cuerpo, por tanto, está en el alma, el alma en la mente, la mente o es Dios o está en Dios, como dijo Plotino: así como por esencia está en Dios, que es su vida, igualmente por la operación intelectual y la consiguiente voluntad tras tal operación, se refiere a su luz y beatífico objeto. Este afecto del heroico furor se alimenta con tan elevada empresa. Ni por esto el objeto es infinito, en acto simplicísimo, y nuestra potencia intelectiva no puede aprender el infinito sino en un discurso, o en cierto tipo de discurso, que es como decir en cierta razón potencial o aptitudinal; es como el que se deleita con la consecución de lo inmenso allí donde vaya a constituirse un fin donde no existe fin.

No puedo detenerme aquí sobre la ciencia de la época; pero páginas como éstas de Bruno demuestran con una extraordinaria viveza cuál fue la aportación de hombres como Copérnico o como Galileo al cambio del sentimiento de su tiempo, a este comienzo de la nueva espiritualidad del siglo; y no diré nada nuevo si menciono la simpatía que un poeta como Marino tuvo por los nuevos filósofos y los nuevos científicos; y recordaré cómo él da por sobreentendida esta crítica e inquieta visión del mundo.

---

* Puede verse la versión castellana de este texto, a cargo de M.ª Rosario González Prada, editada en Tecnos, col. «Metrópolis», Madrid, 1987, versión que hemos consultado para la traducción del pasaje. *(N. de la T.)*

Si el testimonio de Bruno nos ayuda a mostrar con extrema claridad un aspecto capital, una reveladora tendencia del sentimiento de su época, ese cada vez más vivo conocimiento dinámico del infinito y esa cada vez más clara medida intuitiva de la conciencia, Campanella, a su vez, saca a la luz una condición del pensamiento que se advierte en él de forma manifiesta y que difícilmente puede ponerse en duda. Me refiero a *la falta de unidad del sistema, la multipolaridad de lo verdadero.* Así como en la arquitectura florentina del *Quattrocento* y en la pintura de Piero della Francesca el sistema del Humanismo estaba regulado por la severa sección áurea, un nítido «centro», ahora ya no. Una especie de inquietud y de incertidumbre invade a la especulación filosófica con un extraordinario empuje de nuevos contenidos; y diversas verdades centellean al mismo tiempo en un inmenso pensamiento, como en algunas construcciones barrocas de la arquitectura y de la pintura, llenas de vivacidad, son diversos los centros en torno a los que se ordena la fantasía del artista. Siempre ha sido difícil y capciosa toda tentativa de los investigadores para armonizar en Telesio la doctrina de la materia con la doctrina del alma; y se puede también señalar cómo no se trata ya solamente de una contradicción interna del sistema, sino de una verdadera ruptura del sistema; cómo tal ruptura viene determinada por la prevalencia ora de un tema, ora de otro, de la época histórica en la que Telesio vivía, de un esfuerzo por intentar comprender todas las razones. Prosiguiendo en el tiempo, esta postura se hace cada vez más apremiante y más cargada de elementos que presionan y resquebrajan. En estos casos, ¿se podrá recurrir a consideraciones de «oportunidad», de «sagacidad» o, incluso, de «astucia»? Con semejantes hombres y en tales casos me parece un recurso bastante discutible. Hay que precaverse ciertamente con cuidado, con toda prudencia. Además, en tales hombres se dan de hecho temas especulativos que en ningún modo pueden armonizar con otros aspectos de su pensamiento, y es éste ciertamente un signo de su perplejidad y de su incertidumbre personal. Sin embargo, ¿qué sentido tienen para figuras tan sensibles especulativamente a las causas profundas del desarrollo espiritual y cultural, no sólo *rupturas del sistema* tan profundas, sino incluso la *simultánea presencia de sistemas diversos uno junto a otro?* Acusan también una perplejidad y una inquietud de la época, una viva agitación general de los años insatisfechos y asombrados frente a su nuevo discurrir.

Examinemos ahora de cerca a Campanella. Y abramos el *Senso delle cose e della magia* * y leamos:

> He aquí que a medida que el hombre va pensando, piensa sobre el Sol y

* Edición a cargo de Bruers, Bari, 1925. (*N. de la T.*)

después más allá del Sol, y después fuera del cielo y después sobre más mundos, de modo infinito como imaginaron los epicúreos. Así, ella es efecto de alguna causa infinita y no del Sol y de la Tierra, por encima de los cuales traspasa infinitamente. Dice Aristóteles que es vana imaginación pensar de manera tan elevada; y yo digo con Trimegisto que es una brutalidad pensar tan bajo, y es preciso que él me diga de dónde sobreviene esta infinitud. Si se responde que de un mundo igual se piensa en otro igual, y después en otro, después en infinitos, yo añado que este *caminar de iguales sin fin es acto de algo partícipe del infinito...* *.

Y dice después:

Pero cómo podría el Sol haber dado al hombre una explicación infinita sobre sí mismo, si toda el alma humana fuese únicament espíritu engendrado por el Sol...

Sentimiento nuevo, completamente nuevo, de la dignidad del hombre. Y por tanto, si también en Campanella (como ya en Bruno) se advierte el nuevo sentido de lo *infinito* en el hombre, como una irrupción imprevista y desconcertante de nuevos motivos que le elevan y le inquietan, el sentimiento fundamental que lo anima es el de que toda la verdadera dignidad del hombre reposa en la subjetividad del pensamiento.

Pero examinemos también el estilo de Campanella —escritor y poeta—, ese estilo suyo de fuerte metafísica poética, de sentido intenso, grave, distinto de la palabra misma:

Dove manca possanza, il patimento
ch'al non esser le cose sempre tira,
abonda, e'l caso avverso, ed ogni male
ond'io tant'anni mi truovo scontento...
.....
La vita, agli enti vari che seguiva,
era virtute in quanto da te nacque.
Ma quel che dal non esser timor venne
ogni vizio produsse... **.

Y recuérdense ciertas páginas suyas (admirables por la complejidad e idealidad de la visión) sobre los «movimientos del mar», sobre los «vientos» y sobre el «oleaje» con una prosa imaginativa, cálida, llena de extraordinaria animación, que trastoca las formas y la adjetivación y rompe a menudo las conveniencias con un ímpetu sentencioso y profético «casi de mundo en gestación al que se pudiera asistir con asombrado éxtasis».

---

* Ibídem, p. 119. (*N. de la T.*)

** Donde falta poder, abunda el sufrimiento / que arrastra siempre las cosas al no ser; / también la adversidad y todo mal / donde yo tantos años me encuentro descontento... / ... / y en tanto que nació de ti la vida / tenía valor para los seres varios que seguía. / Pero el temor que vino del no ser / produjo todo vicio...

Pero he aquí, *en este agitadísimo movimiento pregnante de la mente, las disparidades de una filosofía nueva, ciertas barrocas discordancias del pensamiento.* ¿Cómo podrá este hombre fundamentar su verdad sobre el sistema de la subjetividad sensible y, al mismo tiempo, mostrarse fiel a la más remota tradición teológica? ¿Y cómo podrá superponer en una complejísima doctrina teológica tantas y tan diversas cuestiones hostiles entre sí de transcendencia e inmanencia, de teología natural y positiva...? Y, en la doctrina del conocimiento, ¿cómo podrá ser, con el mismo rigor, platónico y empirista, plotiniano y naturalista? ¿Cómo podrá pensar en defender la nueva ciencia y, al mismo tiempo, los más supersticiosos procedimientos de la magia y de la astrología? ¿Cómo podrá proponer atrevidamente un sueño de renovación política y confiar su ejecución a las fuerzas del prudente conservadurismo?

No se hable aquí de *contradicciones*. En este caso, utilizar la contradicción como error que devalúa la investigación, no sirve: nos deja victoriosos sobre un texto con una victoria sólo aparente y falta de botín, y la verdad, el sentido profundo, se nos escapa. De hecho, en Campanella coexisten distintos sistemas filosóficos ordenados a su modo: es un típico ejemplo de *pensamiento multipolar*—y tal riqueza de planos totalmente activos, articulados y vividos, nace precisamente de la inquietud de un hombre inmerso sin remedio en las contradicciones del siglo—. El pensador señala la conveniencia (es más, la necesidad) de resolver estas contradicciones entre el espíritu del Renacimiento, el de la nueva ciencia y, por fin, la Contrarreforma; señala la conveniencia de componer el singular desgarramiento del siglo. Y no lo logra. El momento no ha llegado a su madurez. ¡Demasido profundas todavía las antítesis en lucha! Y, así, aún coexisten en él con energía, con apasionada presencia y activo apremio, muchos tentáculos y reclamos hacia el pasado y hacia el futuro, que se encuentran, se avivan mutuamente y se preparan para nuevas y fructíferas luchas.

El siglo barroco, en cuanto se refiere a la filosofía, halla su expresión más compleja en Leibniz y concluye con Vico. No me detendré en Leibniz: el discurso sería demasiado largo. Pero recuerdo (lo que se hace enseguida evidente al fin de nuestro discurso) la grandiosa y muy articulada construcción del sistema de las mónadas, infinitos centros de fuerza sustancial, infinitos centros de representación y de acción en un general sentido vital y animado del universo. Por lo que se refiere a Italia, la tentativa de superación de la espiritualidad barroca fue desde luego obra de Vico. Desearía ahora detenerme un instante sobre el estilo de Vico. Es cierto que su sintaxis es una sintaxis difícil, que aspira a encontrar, utilizando sutiles *conceptos* barrocos y agudos escorzos en la conclusión de las sentencias, una atmósfera o unas formas similares a las latinas: períodos amplios y animados,

quebrados en su interior por largos y divagadores incisos, rico de llamadas internas. En un quehacer abrupto, fatigoso, y a veces lleno de contrastes, entre la copiosa abundancia de Cicerón y la brevedad resentida y solemne de Tácito.

Precisamente en esa nada fácil tentativa de acuerdo entre lo antiguo y lo moderno, precisamente, diría yo, en esa *tensión propia del XVII de componer períodos al estilo humanista,* está una de las primeras razones del oscuro estilo de Vico. Múltiples elementos de la cultura barroca entran en su visión: el interés por los pueblos orientales, por las costumbres medievales, por la prehistoria, por el análisis de los mitos y de las leyendas. Todo esto forma parte de la gran «composición barroca» (como se ha dicho autorizadamente) de la *Scienza Nuova.* Vico cierra de hecho la época barroca; y, si en realidad reasume en una vasta síntesis su multiplicidad de intereses culturales, por otro lado resuelve su multiporalidad espiritual en el movimiento de la historia ideal y eterna y confiere, a aquella infinitud que animaba la búsqueda de los filósofos predecesores, la cerrada forma del círculo. La nueva dignidad del hombre está en su *hacer* histórico; y en la historia encuentran su lugar racional y comprensible los diversos sistemas especulativos.

Vico cierra con una sólida construcción la cultura que tenía ante sí, con un diseño lleno de audacia y sabiduría. Él, con el historicismo, abre la vida a una nueva cultura que no será de inmediato, sino más tarde, la cultura del Romanticismo y del Idealismo.

El análisis del pensamiento del tiempo que hemos convenido en llamar «época barroca» nos ha llevado, teniendo presente las cautelas metodológicas a las que se ha aludido en principio, a ciertas conclusiones que convendrá ahora exponer. Es cierto que la nueva espiritualidad del siglo, con sus esperanzas rotas, con sus inquietudes, con un viento de novedosa agitación, entra en la filosofía —y no se recompone allí en un orden armonioso y concluso—. Así, si por un lado se difunde un sentido dinámico y distinto de vital irracionalismo y un sentimiento de lo infinito, que armonizando con las nuevas investigaciones científicas transtorna la visión del mundo, por otro lado se encuentra preso en visiones multipolares de diversos planos de sistemas contrastantes, en una especie de *multipolaridad sistemática.* Pues bien, en estas conclusiones del pensamiento filosófico debe tenerse presente que la filosofía es siempre el lugar sensible en el que se advierte la razón de una época en sus universales y necesarios significados humanos. Y así: irracionalismo, sentido de lo infinito y gnoseología de la intuición, construcción multipolar de los sistemas: todas estas razones encuentran un acuerdo con las razones del arte, de la poesía, de la literatura.

5. Conclusiones

Tras los rasgos más importantes, obviamente parciales, pero indicativos, operados en el ámbito de algunos aspectos fundamentales del siglo del Barroco, podemos concluir señalando algunos caracteres comunes que hacen del Barroco lo que llamamos una cultura; una cultura en la que concurren nombres que van desde Miguel Ángel a Borromini, de cierto Shakespeare a los metafísicos ingleses, desde Tasso a los prosistas científicos, de Bruno a Vico, a Leibniz, de Góngora al teatro español del Siglo de Oro, de Caravaggio a Rubens, de Rembrandt a El Greco.

En las artes figurativas, en la lírica, en el pensamiento científico y especulativo, un ansia nueva plantea la transformación en un nuevo sentimiento de la naturaleza: mueve las formas y las perturba: como todo el hombre, también sus medios expresivos son puestos en crisis. Evidentemente no hay saltos ni rupturas: el paso es lento, y nosotros hablamos de Barroco precisamente con el conocimiento del cambio acontecido. El sentido de la infinitud de la naturaleza elimina al hombre de su condición de centro del mundo, centro de un universo que está hecho para él y en él tiene su fin y al que viene como degradando. Así, por la difusión y por una especie de fermentación latente de este sentimiento que turba e inquieta, este *sentimiento del infinito*, se explica la turbación y la proliferación de las nuevas formas. Un universo infinitamente abierto sugiere una infinita apertura de las formas. En resumen, confirmemos lo siguiente: si todo filósofo representativo del siglo XVII lleva en el pecho una arquitectura barroca, toda arquitectura de este siglo lleva asimismo implícita una metafísica barroca. Un profundo movimiento armoniza en convergentes razones y en una común atmósfera cultural algunos campos relevantes y singularmente influyentes de la cultura de la época: todo se manifiesta éticamente en ese modo que señala la dignidad del hombre no ya como un *ser* satisfecho, sino como un *tender* insatisfecho y dramático. Wölfflin habló una vez de la trágica seriedad del hombre nuevo:

> Se vuelve a encontrar esta gravedad en todos los lugares: la religión preconiza la autodeterminación, el mundo laico se opone de nuevo al mundo eclesiástico y sagrado, la alegría de vivir ingenua termina, Tasso escoge, para su epopeya cristiana, a un héroe que está cansado de este mundo...

Una *seriedad* y una *dignidad* conscientes del precario límite que comportan, una angustia ambigua y quizá una atroz presencia continua de la muerte, «la insolente fecundidad de la muerte barroca», como ha dicho Chastel, una muerte representada con macabra ironía entre la pompa del siglo; o, como ha dicho Rousset, la figura de la «muerte en movimiento, dentro de la imagen en movimiento». El

simbolismo del esqueleto asume un significado bien distinto (Baudelaire lo había intuido) en el gusto barroco y en el renacentista: de la «muerte graciosa», de la «muerte que nos trae el reposo» como un «sueño entre las flores», a la visión de gran sueño fúnebre imagen misma de la vida; de las palabras de Ronsard, «non comme un homme mort, mais comme un endormy», a las de Agripa d'Aubigné, «dans le corps de la mort j'ai enfermé ma vie». Es una visión limitada y delimitadora aquella que ve las raíces del hombre moderno tan sólo en el Iluminismo; en realidad, también las relaciones entre el Iluminismo (que nace precisamente en el corazón del XVII) y el Barroco tendrían que revisarse de nuevo. De cualquier modo, el hombre de nuestros días ahonda sus secretas raíces también en las secretas razones del Barroco.

III. LAS POÉTICAS DEL BARROCO

SECCIÓN I. GENERALIDADES

1. EXTENSIÓN DE LA NOCIÓN DE BARROCO: ALGUNAS NOCIONES CRÍTICAS

En el sistema de significados que hemos descrito en la primera parte de nuestro estudio o, mejor aún, en la historia misma de los sistemas de significación en que sucesivamente se ha venido inscribiendo, la noción de *barroco* (como se ha observado) ha ido extendiendo cada vez más su ámbito de referencia, mejor dicho, sus posibles ámbitos de referencia, a partir de la inicial y controvertida animadversión neoclásica. Entre estos ámbitos se encuentra uno que, en este contexto, tiene una especial influencia; me refiero a la consideración del Barroco como una noción histórica que indica toda esa época de la cultura comprendida entre el Renacimiento y el Iluminismo. La legitimidad de tal recurso está garantizada, no tanto por el uso crítico, ahora ya común en el mundo cultural, como por la convergencia de las formas artísticas del siglo XVII en fundamentales temas de renovación general; y, sobre todo, por la puesta en relieve de algunos *patterns* estéticos comunes y de algunos típicos sistemas de expresión: *ingegno, ingenio, wit, esprit.* Ya Croce, en la parte histórica de su *Estética* (cap. III), señala con agudeza estas «nuevas palabras» que corresponden a «nuevas observaciones» sobre el arte en una situación cultural cambiada; y de aquí conviene partir. Conscientemente, en toda Europa hubo una serie de investigaciones paralelas, y dados los numerosos contactos entre las diversas culturas nacionales, contactos amplios y fecundos, se puede incluso hablar de una serie de bús-

quedas comunes, tanto en la literatura como en las artes, pudiendo observarse que tal conjunto de búsquedas mantuvo una actividad destacadísima tanto en la poesía como en el arte: pensemos en Inglaterra, en España, en Francia, en su entusiasmo cultural en este siglo; en Italia (sobre todo en la música, las artes figurativas, la ciencia, la filosofía); en Alemania (especialmente en la música); en los Países Bajos; incluso en América del Sur, sobre todo en Brasil.

2. Análogas nociones fundamentales de poética en toda Europa

En el 1690, en su famoso ensayo sobre la poesía, Temple escribía:

> Comúnmente se considera utilidad y placer como dos cosas diferentes...; el obrar teniendo en cuenta lo primero se considera *sabiduría*, y teniendo en cuenta lo segundo, *wit*, que es palabra sajona usada para expresar lo que los españoles e italianos llaman *ingenio* y los franceses *esprit*.

En estas palabras se da la misma conciencia del paralelismo del gusto de la Europa poética y civil que encontramos también en Vico, en *De nostri temporis studiorum ratione* (1708), cuando, a propósito de la elocuencia de los franceses, advierte:

> Et cum hanc mentis virtutem distracta celeriter apte et feliciter uniendi quae nobis *ingenium* dicitur, Galli appellare volunt, *spiritum* dicunt *.

Por tanto, el término *barroco*, entre otros posibles significados que pueden rastrearse en los diversos sistemas de significación en que se sitúa, no sin una cierta alusión simbólica, puede legítimamente pretender referirse a la cultura literaria, artística, filosófica y moral del siglo, en una propia dirección fundamental, que es irreductible e incomprensible, tanto en los límites de la noción de Renacimiento como en los de la noción de Iluminismo. Por tal camino no sólo se colma una laguna en el sistema de las nociones historiográficas, sino que se llega también a la puesta en relieve de una trama de relaciones y de conexiones que unifican, marcándolas con las notas de una particular atmósfera cultural, un conjunto de obras, de disposiciones doctrinales, de razones del gusto, que de otro modo se considerarían de modo fragmentario, sin relación, y privado de esa convergencia de intenciones que justifica ciertos caracteres comunes.

---

* Y cuando los franceses quieren expresar aquella facultad de la mente de relacionar con rapidez, habilidad y acierto lo que está disperso, y que nosotros llamamos ingenio, ellos lo llaman *esprit*. *(N. de la T.)*

3. CONCEPTISMO, MARINISMO, EUFUISMO, GONGORISMO, ETC.; NEGATIVIDAD Y POSITIVIDAD DE ESTAS NOCIONES

Si el Barroco señala una época de cambios radicales de la cultura en Europa y en Italia, tales cambios no sobrevinieron ya, como sucedió en el Humanismo, por una extensión a toda la condición del hombre y de su existencia en el mundo de la «renovada conciencia del valor humano y mundano del arte» (Vasoli); fue, por el contrario, un cambio de la situación del hombre en el mundo («el alma en barroco», de que habla Calcaterra) el que operó una transformación de la vida artística. El pensamiento de los filósofos es más consciente a la hora de manifestar esta situación, pero también la reflexión artística lleva en sí esta dura tarea. No es, pues, suficiente para explicar el cambio el remitirnos a la «eficacia de la Retórica» como «antístrofa de la Dialéctica», e «incorporar el mundo barroco a la órbita aristotélica», ver el Barroco como una particular manifestación en el siglo XVII del aristotelismo renacentista, «la retórica aristotélica reducida a puras palabras», por lo que la «crisis cultural del Renacimiento con la ruptura de su equilibrio, con el antagonismo entre dos formas de vida, la edificante y la libertina, el *docere* y el *delectare*, que la Contrarreforma ha provocado», determina con la dialéctica de estas dos nociones el significado mismo del Barroco.

De hecho, y antes que nada, el Barroco, por la misma naturaleza de las categorías históricas de las que forma parte, y por la naturaleza específica de su orientación, no es una noción de estructura unívoca, sino más bien extremadamente compleja; y el punto de vista que hemos citado ilumina un aspecto que, aunque influyente, no es desde luego exhaustivo, de una problemática extraordinariamente equívoca, inestable, huidiza. En segundo término, deben considerarse los principios que la ciencia aporta en esta época a la visión general del mundo; y, en fin, son múltiples, y no sólo renacentista-aristotélicos, los factores del Barroco determinantes de su particular originalidad histórica, que deben mucho a la complejidad y a la adquisición de nuevos sentidos de la poética petrarquista y neoplatónica del Renacimiento. Los hombres del XVII realizaron su propio invento. Y tal invento sólo abstractamente puede ser llevado a un unívoco y definitivo juicio, allá donde se trata de un conjunto de fenómenos en continua transformación, para cuya comprensión es útil naturalmente una relevancia sensible y particular de relaciones continuamente abiertas, no prejuzgadas.

En cuanto a las diversas teorías filosóficas del arte y a las doctrinas poéticas del Barroco, aun dentro de una clara conciencia común de la novedad del siglo, llevan implícitas —como se verá en el análisis de las singulares propuestas doctrinales— tradiciones culturales muy diversas, representan diversos momentos de la vida artística y quie-

ren hacer teoría universal de reivindicaciones particulares y definidas, según perspectivas pragmáticas, normativas o idealizadoras, o según aspectos de una problemática especulativa. La vida del *wit* en Inglaterra (que he estudiado en *Da Bacone a Kant*) en sus diversas valorizaciones, desde el *Euphuism* al empirismo, a los poetas metafísicos, a los ensayistas, es un ejemplo particularmente evidente del cambio del movimiento significativo de una noción crítica y estética.

Aun cuando el gusto de la nueva poesía de nuestro siglo haya operado por doquier influyendo también en los procesos revalorizadores, y los nuevos estudios sean, como se ha visto, ricos y fecundos, permanece todavía un tono de desprecio y como negativo cuando se pronuncian términos como *conceptismo* (para indicar, en general, la afición del siglo por cierta sutileza y complejidad de conceptos y de argucias); en particular, en Italia, *marinismo* (de G. B. Marino y de su gusto); en España, *gongorismo* (de L. de Góngora y Argote) o *culteranismo;* en Francia, *preciosismo* (del típico gusto por la *préciosité*); en Inglaterra, *Euphuism* (del *Euphues* de Lyly) y *poesía metafísica* (como se llamó la poesía de Donne). Pero, aparte del hecho de que tales corrientes simbolizan a menudo a grandes poetas como Góngora o Donne, nos auxilia hoy la consideración de que se trata de poéticas, expresión pragmática de la conciencia del siglo y, por tanto, expresión neutra que halla su verdadero sentido en la vida concreta de las formas; piénsese, por ejemplo, en el excelente uso que Shakespeare hizo de la lección de Lyly. En segundo término, indican un aspecto del Barroco tras el cual no hay sólo afectación, artificiosidad, redundancia, sino a menudo un no sé qué de profunda inquietud, angustia, de especial indeterminación —por lo demás extremadamente reveladora— del siglo. Y añádase que, junto al Barroco, que complica y multiplica las estructuras del Renacimiento, expresándolas con un nuevo dinamismo lleno de intensidad, hay un Barroco con un nuevo sentimiento de la naturaleza, directo, ágil, inquieto y también desmesurado, en el que subyace una misma situación de angustia, cuya solución implica una elección y una decisión distinta. Que una tal disposición lleve alguna vez, por diversos caminos, a lo excesivo, a lo complicado, a lo teatral (al «teatro en el teatro», como dice Rousset), a lo escenográfico, es algo completamente natural y comprensible; pero no hay que excederse y extender este aspecto particular a un general significado del siglo.

SECCIÓN II. LAS POÉTICAS ESPAÑOLAS

I. RECUPERACIÓN DE LA NOCIÓN DE BARROCO EN ESPAÑA

España, como ya se ha dicho, es un país *naturaliter* «barroco»; y, de hecho, lo que hemos llamado «barroco histórico» en España, no parece ser otra cosa sino el desarrollo, la complicación, y como la activa fermentación de naturales aptitudes desde los tiempos más remotos de la literatura y del arte del país. Por tanto, la revisión crítica de la noción de Barroco y de la realidad artística y estética que se manifiesta en su historia moderna también se ha producido en España con un especial carácter: la adquisición, por parte de la cultura literaria y artística de la nación, de una más profunda conciencia de sí, de su íntimo sentido.

Durante largo tiempo, en España, al igual que en las otras naciones, la idea de Barroco fue usada como signo *derogatory,* de absoluta desestima. La crítica clasicista, romántica, naturalista, miró recelosa a los autores de aquel siglo, a aquella «corrupción» del gusto y del estilo; y también Menéndez Pelayo, en su monumental y valiosísima *Historia de las ideas estéticas en España,* escrita precisamente a fin de siglo (el primer volumen apareció en 1883; pero cito la reciente edición nacional de 1946-1947), no deja de mostrar su perplejidad sobre la época del Barroco, si bien tal perplejidad se inclina a la severidad y es más evidente ante autores como Góngora o Gracián que frente a otras formas literarias: por ejemplo, el teatro. Su juicio sobre el Barroco era, en conjunto, negativo; en cambio, léase la opinión, ya citada en este estudio (pp. 111-112), de Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española* (2.ª ed., Barcelona, 1946), o las investigaciones que, en lo que se refiere estrictamente a la poesía, se concluyen con el amplio, minucioso y muy documentado estudio de Dámaso Alonso *Poesía española* (Madrid, 1950), cuya idea del Barroco como una *«forma* que busca un *estilo»* y no lo encuentra nunca, de una «pluralidad vital... que nunca se aquieta en perfección lograda» *, es no sólo sugestiva, sino profunda, al indicar la multipolaridad y la nunca resuelta zozobra de la palabra «barroco». El Barroco fue visto por algunos como una especie de contaminación europea del «mal gusto» español; actualmente, debido a una positiva revalorización (a nuestro parecer, muy sensata, conveniente y consciente del paralelismo de los movimientos estilísticos del siglo) de la aportación española a la cultura europea del XVII, el horizonte eurístico y el sentido de la investigación han cambiado en España al igual que en los demás países.

La cultura del Barroco coincide en España con un momento de

* En español en el original. *(N. de la T.).*

desarrollo imperial de la nación y, asimismo, con el desarrollo de un poder que no deja ciertamente de advertir en sí los signos de una precoz decadencia y una especie de resentido presentimiento de muerte: es una cultura rica de grandes nombres, con conciencia de sí misma, bastante unitaria en la diversidad de sus procedimientos y enérgica en la acción sobre otras culturas. Por ello es posible distinguir entre sí tales poéticas; el Barroco español en la literatura fue *cultismo* o *culteranismo* (tuvo en Góngora su máxima representación) o *conceptismo* (piénsese sobre todo, como ejemplo de toma de conciencia absolutamente coherente, en la *teórica flamante* * de Gracián y en su estilo intenso y condensado); el Barroco dictó una propia poética del teatro y de la novela, y coherentemente halló una característica novedad de extraordinaria y libre invención en la arquitectura y en las artes figurativas: basten, como manifestación evidente, los nombres de El Greco y Churriguera.

2. Humanismo en España

Los humanistas españoles, observa felizmente Menéndez Pelayo, viven en el espíritu de la cultura europea, y con la cultura europea colaboran, con diligencia y personalidad propia. No hay en ellos, sin embargo —recuerdo muy significativamente a Luis Vives, *De ratione dicendi* (1533); a Antonio de Nebrija, *De artis rethoricae compendiosa captatione ex Aristotele, Cicerone, Quintiliano* (1529); a Matamoros, *De ratione dicendi* (1548); a El Brocense, *Organum dialecticum et rhetoricum* (1579)...—, ninguna idolatría abstracta de la palabra, ningún exceso de «entusiasmo estético por la forma verbal» (Casella); en estos doctrinarios el pensamiento se orienta de tal modo que la filosofía precede a la retórica, y no sólo en una escala de valores ético-estéticos, sino también en el sentido de que el arte *viene después* del pensamiento, *depende* del pensamiento. La retórica no aparece, por tanto, como el *ars* de la oratoria civil y del foro; ella es el principio de toda expresión literaria, y así Vives y los otros teóricos hacen una enérgica y cerrada crítica de los géneros, de las reglas y de la imitación literaria: la imitación de los autores antiguos es útil en el período de formación del artista, pero, cuando el arte ha madurado, entra en lid, en libre lid con los modelos antiguos. El estilo es ciertamente expresión de la «naturaleza del hombre». Así, los antiguos maestros de retórica y de instituciones, los más leídos entonces en la Europa humanista: Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, fueron acogidos con ese espíritu de apertura estilística y moral.

Por otro lado, en un momento tan lleno de vida, la estructura doctrinal es prevalecientemente neoplatónica; y neoplatónica es la ins-

---

En español en el original. (*N. de la T.*)

piración del siglo en España. Se traducen *El Cortesano* (1534, con ocho ediciones sucesivas), los *Diálogos* de León Hebreo (con tres sucesivas traducciones: 1564, 1568, 1590) y también los *Asolani* de Bembo (1551). Pero los motivos de neoplatonismo cristiano de origen florentino se fundieron con motivos erasmianos, adquiriendo una mayor capacidad de adherirse a la concreta y viva experiencia literaria. Así, por varios caminos, los humanistas españoles tomaron conciencia del valor educativo y del valor social de la literatura y del arte, sin perder nunca ese sentido de la espontaneidad y de la originalidad de la humana invención a que se ha aludido, y que se puede rastrear asimismo en Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua,* que se le atribuye, y en el docto Juan de Mal Lara, en la *Filosofía vulgar* (1568): el uno advirtió el continuo cambio de la lengua en su capacidad de expresar el pensamiento de forma coherente a las condiciones históricas y morales; el otro, en la sabiduría popular de los proverbios.

3. Herrera y el neoplatonismo. Fray Luis de León y el misticismo: elementos prebarrocos

El siglo, ya se ha dicho, está plenamente invadido, en el amplio movimiento de las ideas estéticas, por una inspiración neoplatónica; piénsese también (siempre sobre la huella de Menéndez Pelayo) en los místicos de los siglos XVI y XVII: Luis de Granada, Beato Alonso de Orozco, el franciscano Fray Juan de los Ángeles, con su cristianismo interior, y, en fin, en la compleja inspiración de Fray Luis de León...; y, más lejos aún, lleguemos a los escolásticos del mismo período: el dominico Báñez, Bartolomé de Medina..., en quienes la teoría estética se sitúa eclécticamente como una inserción neoplatónica en el organismo aristotélico del sistema. Y recorramos por fin la doctrina de un poeta como Herrera, de gran formación literaria, sólida y exquisita. Su teoría, expuesta sobre todo en las *Anotaciones* a Garcilaso, escritas entre 1570 y 1580, está como movida y animada totalmente por un germen de inspiración platónica; y, así, el establecimiento del valor poético del sentimiento, la distinción entre *genio* e *ingenio,* la justificación de la eterna mutabilidad y novedad de la lengua poética se fundan sobre una visión ideal del hacer, que es también garantía de la libertad del hacer mismo.

Herrera defiende la libertad de la fantasía con un tono que es casi el de un hombre de nuestro siglo. Como buen platónico, distingue tres tipos de amor: *contemplativo* (en la teoría de la belleza ideal, en el afecto por la belleza ideal), *activo* (en el placer de ver, de conversar), *pasional* (deseo corrupto). El arte entra en el ámbito del *amor contemplativo:* la invención poética tiene una naturaleza ideal: no debe el poeta seguir los modelos literarios, pero sí esa idea del inte-

lecto que está animada por lo más alto que se puede alcanzar con la imaginación para imitar la *belleza,* la *excelencia* de la idea: de la idea que trasciende de algún modo la poesía, y de la que el poeta participa a través de las formas sensibles que le son propias... La poesía es liberación metafísica de la sensibilidad y vive en el *Ser* con un particular «calor celestial» que alimenta «cosas secretas». Por ello se convierte en «maravillosamente idónea para manifestar todos los pensamientos» * del espíritu... «y todo lo que cae en *sentimiento humano*» * y, por tanto, se manifiesta, según una frase citada con reiteración, «abundantísima y exuberante y rica en todo, libre de derecho y jurisdicción, sola sin sujeción alguna» *. Todo lo que es humano interesa a la poesía; pero una extensión tan amplia del ámbito legítimo de la acción no anula (por ese fundamento metafísico) las garantías de libertad que el arte exige para sí. El arte está «sin sujeción alguna» *: no está sujeto a los modelos literarios y tampoco a las formas cristalizadas de la lengua, que son signos de muerte; el eterno fluir de la lengua está conectado al eterno cambio de la invención. Y es obra del *genio,* bien distinto del *ingenio,* y justamente por una cuestión de cualidad. El ingenio parece sólo fuerza y «potencia natural y aprensión fácil e innata, por la que estamos dispuestos a operaciones singulares y al sutil conocimiento de las cosas elevadas», y es como el preámbulo, el presentimiento del genio, que, al contrario, es una naturaleza de intuición totalmente platónica capaz de procurar «nuevos modos de belleza» («procurar en el entendimiento modos nuevos y llenos de hermosura») *. Y no se erraría mucho, observa Herrera, pensando en este genio platónico, como en el intelecto agente de Aristóteles; llega a las mentes bien dispuestas y allí se sitúa y las mueve con su luz para descubrir esas «cosas secretas» que son las palabras de los poetas, de las que tantas veces ellos mismos no saben dar razón, e incluso en ciertos casos, una vez disipado el ardor de la luminosa felicidad creativa, no recuerdan ya siquiera el sentido originario. La lengua es siempre animada, móvil, histórica; va siempre más allá de lo que con el tiempo se acepta como definitivo en la continua e insatisfecha búsqueda de las nuevas formas para dar aquella «idea espléndida de hermosura» que animó a Fidias, pero también a todos los sucesivos investigadores de las formas. La lengua poética es el lugar en que se efectúa la historicidad variable de una eterna presencia ideal.

Hemos llegado en verdad a ese punto delicado y extraordinariamente sensible en el que el petrarquismo neoplatónico prepara las fórmulas barrocas, abriéndose al sentimiento de la infinita movilidad e insatisfacción de la forma: cierto crítico y poeta literario, el más

---

* En español en el original. *(N. de la T.).*

prestigioso en aquellos tiempos por la intensidad de sus reflexiones acerca de la forma, como es Herrera, va mucho más allá (el avisado lector se habrá dado cuenta) del modo canónico de entender el arte en la doctrina humanista y renacentista; pero también hay que reparar en la nueva y vigorosa fuerza de Fray Luis de León y otros escritores y poetas místicos del siglo en la apertura de las formas, en su presentimiento y, a veces, incluso en el saber crear con sentimiento barroco imágenes nuevas, nuevos modos de belleza:

En el profundo del abismo estaba
del no ser encerrado y detenido
sin poder ni saber salir afuera
y todo lo que es algo en mí faltaba,
la vida, el alma, el cuerpo y el sentido;
y en fin, mi ser no ser entonces era,
y ansí desta manera
estuve eternalmente
nada visible y sin tratar con gente,
en tal suerte que aun era muy más buena
del ancho mar la más menuda arena
y el gusanillo, de la gente hollado,
un rey era conmigo comparado.

Humanista de gran erudición y profundo espíritu religioso, Fray Luis de León es un místico neoplatónico que vive profundamente la experiencia cristiana, y en su estado de desmesura y angustia muestra en qué medida es ya barroco en él y en los escritores de su mismo género y tiempo, el lenguaje imaginativo de la visión de la nada y del éxtasis; reléase la bellísima *Oda a Francisco de Salinas* sobre la música, sobre la idea de la música.

Al referirnos a los teóricos y doctrinarios del siglo XVI en España se han subrayado obviamente los principios de libertad estética, de apertura doctrinal que de algún modo anticipan y preparan, o en cualquier circunstancia hacen más fácil la comprensión de la poética barroca; por otra parte, puede observarse cómo en la poesía lírica se pasa sin violencia desde el platonismo petrarquista y renacentista al Barroco. Con esto quiere decirse que el movimiento hacia las formas nuevas es lento y, si se encuentra cierta novedad, no hay ruptura; a pesar de la inquietud, de la angustia típica del siglo, a pesar de las extraordinarias y a menudo brillantes invenciones, se advierte una continuidad en la renovación, bien sea en las doctrinas preceptistas como en la teoría de la lengua; bien sea en las búsquedas de originalidad de la forma poética como en la inspiración neoplatónica que las sostiene. Y permítasenos llegar ahora, con una anticipación que se verá confirmada en las observaciones siguientes, a una propuesta general que atañe a la cultura literaria europea de la época. Si se observa el paralelismo del desarrollo de la cultura poética del siglo barroco en Italia, en Inglaterra y también en Francia (además de España),

por todas partes puede advertirse un esquema de procedimiento: por todas partes se ve que, en lo referente a la lírica culta y consciente de sí, un modo de platonismo (a menudo petrarquista) es el antecedente necesario de la lírica barroca. Y esto es un rasgo ciertamente revelador sobre la naturaleza de la lírica en la Europa moderna.

4. HUARTE Y LA TEORÍA CIENTÍFICA DEL *INGENIO* *

La palabra *ingenio* * (en un sentido que tiene ciertas referencias a la vida estética y poética del hombre) se halla también en el título de un afortunado libro que, por la clara resolución de su planteamiento teórico y expresión literaria, tuvo gran éxito en España y en las demás naciones; tanto, que fue luego, con diversa fortuna, traducido a todas las lenguas: en Italia, en 1582 y en 1619; en Inglaterra (donde se efectuaron diversas y sucesivas traducciones y ediciones), en 1594; en Alemania, en 1782 (nada menos que en la versión de Lessing...). Se trata del *Examen de ingenios para las ciencias* (1578) de Juan Huarte, cuyo tema es muy frecuente en la filosofía naturalista de la época: la descripción y distinción de las *facultates ingenii,* de las facultades de la mente. En el planteamiento puramente naturalista, la psicología de Huarte tiene su fundamento en la fisiología, y la distinción de las facultades del ingenio se resuelve en una distinción de funciones cerebrales. Tales facultades-funciones son tres: *a)* una *pasiva* (la memoria); *b)* dos *activas* (el intelecto y la imaginación).

El desarrollo interno de las funciones se articula en un conjunto de relaciones de interdependencia: la memoria detiene y custodia el tesoro de las sensaciones y de las emociones experimentadas por el hombre y es la condición necesaria para las facultades activas en su operar, que encuentra en ella reunida la materia sobre la cual actuar y con la que producir nuevas realidades. El intelecto es el aspecto racional de la mente, y su actividad se desarrolla en el sentido de un discurrir, distinguir y elegir según criterios y operaciones lógico-científicas; es una actividad que tiende a formular leyes y normas; la imaginación, por el contrario, tiene un modo de operar a-racional: actúa, de hecho, intuitivamente; y si tiene ciertas funciones de enlace entre sentido y memoria, como entre intelecto y memoria, tiene también un campo propio de actividad productiva: 1) *en la actividad práctica:* por ejemplo, en la intuición de los jefes militares, en la de los hombres políticos, en la decisión ética, etc.; 2) *en la actividad poética:* en la prontitud de asociar cosas lejanas en el arte y en la poesía.

---

* En español en el original. *(N. de la T.).*

Por lo que se refiere al arte y a la poesía, han desaparecido aquí todos los reclamos metafísicos del platonismo, ya nada se vincula a la noción de «genio»: se trata ahora de *ingenio imaginativo* (propiamente estético y práctico), bien distinto de *ingenio racional* (propiamente filosófico y científico); el ingenio imaginativo estético vive en la actividad de la poesía, de la oratoria, de la pintura, y quien ha desarrollado estas facultades está preparado para operaciones intuitivas y asociativas que componen entre sí «figuras posibles», pero también «figuras imposibles», que van más allá del orden aceptado en la naturaleza, con una actividad continuamente nueva y libre, que no soporta vínculos y constricciones.

La propuesta de Huarte, al menos como planteamiento del problema, tendrá después gran desarrollo. Todavía no estamos desde luego en el Barroco, en el ámbito de esas referencias históricas que llamamos barrocas: platonismo petrarquista y naturalismo científico llevan en sí, de cualquier modo, una fuerza y una inquietud nuevas, algo que se desarrollará de forma natural en el Barroco: ¿o bien repetiremos que, contra los juicios establecidos, hoy se tiende, por un lado, a sacar a la luz los motivos de continuidad histórica y, por otro, a reconocer los de una autenticidad y verdad estética y moral del Barroco? Por eso convendrá recordar aquí ese «barroquismo» prebarroco del Renacimiento al que alude Valbuena en un pasaje de su *Historia de la literatura española* a propósito de Guevara (traducido al inglés, con doce ediciones en Inglaterra, y que tuvo gran influencia, especialmente en Lyly), a lo que hay que añadir el otro aspecto prebarroco en sentido social y realista: la aparición, con el primer *Lazarillo,* del relato picaresco.

5. GÓNGORA Y EL CULTISMO

La doctrina barroca de la poesía y de la prosa literaria, del teatro, de las artes figurativas: el nuevo modo de ver y de conocimiento, la nueva manera de hacer, se verifica en las formas del *cultismo* o *culteranismo,* del *conceptismo,* del llamado *naturalismo* del teatro, en la poética picaresca. El cultismo tiene estrechos vínculos europeos: sus relaciones con el marinismo se testimonian en el *Libro de erudición poética* y también en la personal obra literaria de Luis Carrillo y Sotomayor; y, a pesar de todas las limitaciones que se han puesto hasta ahora a su significado, es un movimiento de cultura poética extraordinariamente abierto, que ofrece una personal interpretación coherente de la realidad literaria desde la antigüedad hasta la época contemporánea. Hoy no se sabría reducirlo ya dentro de los límites de un juicio negativo, que encierra su sentido en rasgos de gratuita involución estilística, de tensión sintáctica artificiosa y abstracta, de sonori-

dad vacía en su alejamiento de la realidad, de preciosismos resueltos con violentas e injustificadas inserciones de latinismos. La crítica ha llegado ya a otras perspectivas; por un lado, la puesta en relieve de una continuidad de las formas en su devenir, el movimiento de un «cultismo ya en embrión en los poetas herrerianos» (Casella), se documenta en la famosa antología de Pedro Espinosa, *Las flores de poetas ilustres en España* (1605); por otro, existió —y parece un fin completamente lícito en las particulares condiciones históricas en que se realizó— la voluntad de forzar la lengua con procedimientos que la hicieran más apta para expresar una situación nueva, compleja, perturbada. Vemos ahora que la lengua destaca mediante procedimientos inhabituales y extremadamente doctos, por su inclinación a lo extraño y a una doctrina que absorbe totalmente implícitas maneras de clasicismo, una lengua llena de orgullo y sentimiento aristocrático. (Téngase presente también el tratado de B. Aldrete, *De origen y principio de la lengua castellana,* 1606).

Todas las poéticas, como se sabe, tienen igual fuerza cultural; aceptables todas y todas condenables, según el ángulo pragmático desde el que se miran. Adquieren significado e importancia por su fuerza expresiva y sistemática poética, a la vez eficaz y útil. No hay duda de que el cultismo tuvo en este sentido su positividad histórica y su actualidad: expresa, en un momento muy especial de la historia literaria y moral de España, la voluntad de una poesía cultivada por personas cultivadas, utilizando un lenguaje cultivado y raro («cultismo»), apto para ofrecer, en el complejo movimiento de la metáfora, el sentimiento de una situación intensa e inquieta, de un nuevo modo de ver y conocer de unos hombres que esperaban encontrar su salvación en la literatura, inmersos en el fondo de una desmesura íntima y social que les afectaba profundamente. Semejante planteamiento crítico se apoya en la observación de que tal condición fue propia de los poetas que formularon la doctrina ontológica de la poesía como *lengua del alma,* que es al mismo tiempo invención y conocimiento a través de la imagen. El que expresó de un modo más elevado, consciente y articulado esta tendencia fue sin duda Góngora, que se sirvió de una lengua ya predispuesta y como preparada para revelar las nuevas y complejas formas de un sentimiento, que, como dice Dámaso Alonso, «tras el problema de Gongora» muestra «el de su siglo», que es después el del «mundo moderno»; y el crítico añade que Góngora no es en absoluto (como argumentaba la crítica neoclásica o como por otras razones repetía la crítica romántica y naturalista) incomprensible, absurdo, vago, nebuloso, sino que es, por el contrario, capaz de aparecer «difícil, ligado, perfecto, exacto, nítido» *, que utiliza formas al mismo tiempo tradicionales e innova-

* En español en el original. *(N. de la T.).*

doras, extremamente agudas e intensificadas, con un extraordinario conocimiento de los instrumentos, pero también con automatismo en el aflorar de «profundísimas sensaciones» *:

Salamandria del Sol vestida estrellas,
Latiendo el Can del Cielo estaba quando
Polvo el cabello, húmedas centellas,
Si no ardientes aljófares sudando.
Llegó Acis y de ambas luces bellas
Dulce occidente viendo al sueño blando,
Su boca dio y sus ojos cuanto pudo
Al sonoro cristal, al cristal mudo.

Un análisis crítico exhaustivo requeriría un infinito discurso: los análisis estilísticos de Dámaso Alonso son prueba de ello. Pero baste aludir brevemente al hecho de que el movimiento del ingenio poético se realiza aquí a través de una continua y proliferante invención de correlaciones verbales, de hipérboles expresivas, de transposiciones significantes, de metáforas que eluden los términos reales, en las que los «cultismos» latinizantes tienen a menudo la tarea de aportar un sabor de intensas y también misteriosas expresividades. Un abierto delirio, lleno de exaltación, de las metáforas en una expresiva, recargada invención verbal... y las metáforas se entrelazan entre sí, se apoyan recíprocamente e intercambian la fuerza de su carga lírica, iluminándose e intensificándose la una con la otra. En defensa de Góngora recordemos a Espinosa, que, reafirmando su sentimiento de la autenticidad vocacional del poeta, dijo: «si llamo alma a la chispa del fervor intelectual, cada verso suyo contiene mil almas, cada concepto suyo mil alientos de vida»; y también aquí la metáfora es el ejemplo de una vida infinita y rica, densa, de profundo e intuitivo —al mismo tiempo sensible e intelectual— conocimiento. (Ténganse presentes las observaciones de Alonso acerca del carácter «barroco» de la adjetivación en Góngora y de su modo de sentir el paisaje con un gusto por lo confuso, lo monstruoso, lo laberíntico...)

La polémica sobre Góngora fue en el siglo amplia y llena de planteamientos: además de la discusión entre Faria y Sousa (comentario a *Os Lusiadas,* 1639) y Espinosa Medrano *(Apologético en favor de don Luis de Góngora,* Lima, 1662) podemos recordar a Jáuregui, que en el *Discurso poético* (1623) sostuvo la acusación de formalismo, de ejercicio vacío y distraído; mientras que el elegante y erudito Pellicer, en sus valiosas *Lecciones solemnes,* hacía una sabia defensa de la nueva poesía; a Diego de Saavedra Fajardo, que, con su estilo vago y poco comprometido, acusaba a la oscuridad de Góngora de ser un error literario, pero, por otra parte, afirmaba que la grandeza del poeta es tal que lo hace inimitable *(República literaria).*

---

* En español en el original. *(N. de la T.).*

6. GRACIÁN Y EL CONCEPTISMO

Otra poética del *ingenio* * es el conceptismo; y Gracián fue su mayor exponente. En toda su obra Gracián reflexionó sobre esta poética y estableció sus principios, mostrándose como su máxima conciencia crítica y doctrinal, dando un ejemplo de muy elevado y coherente estilo, con períodos breves y densos que tienden al aforismo, con imágenes articuladas en un agudo juego de eficaces antítesis, prosa de una extraordinaria intensidad moral y humana, propia de un hombre de firme y profunda experiencia.

En la teorización corriente, el *ingenio* * y la *agudeza* *, la distinción entre gongorismo y conceptismo es sutil, pero profunda. Es una intuición penetrante la que considera como propio del gongorismo la exaltación de la metáfora llegando casi a la anulación del *elemento real* al que se refiere, en tanto que considera propio del conceptismo, del «chiste conceptual» *, ofrecer la imagen del *elemento real* y como la alusión de la metáfora ideal. Pero también hay que observar que el gongorismo es una doctrina poética nacida sobre todo de la reflexión sobre la poesía y, en particular, sobre la lírica; la cualidad de su agudeza se funda especialmente en la invención gnoseológica de la metáfora, en la preciosidad del dictado y en una idea del lenguaje poético que considera la palabra tanto más reveladora cuanto más intelectualmente sensible y compleja. Todavía en la concomitancia con el gongorismo el conceptismo tiene presentes (especialmente en Gracián) otras realidades culturales: la acción política, religiosa, literaria de los jesuitas, cuya influencia, sea en la acción didáctica *(Ratio studiorum)*, sea en la conexa doctrina poética *(Arte poética española* de Reginfo), es conocida en España durante este período. Asimismo los españoles sienten la exigencia de adoptar las nuevas formas de una prosa moralista, vinculada a las condiciones morales y estéticas del hombre del XVII, coherente con las análogas formas de expresión italiana y francesa. Entiéndase bien: *gongorismo y conceptismo no están entre sí en oposición;* es más, determinados por la misma situación de cultura literaria y debiendo resolver análogos problemas, viven en el radio de extensión de una misma intencionalidad de problemas expresivos; y dentro de tal intencionalidad se intercambian los modelos, algunos principios y planteamientos estilísticos, y responden a diversos (y a veces, eso sí, también opuestos) requerimientos. De hecho, que los unos, en el sentido ya apuntado, exaltaran la metáfora por sí misma, y los otros estuvieran más estrechamente ligados a los «conceptos», no eran actitudes tan lejanas: en todo caso, la imagen es un modo de conocimiento que se manifiesta en nuevas dimensiones barrocas del estilo.

---

* En español en el original. *(N. de la T.)*.

En cuanto a Gracián, hombre de vida como ninguna otra «barroca», parece limitador decir, como hacen algunos, que él «barroquizó» la *Ratio studiorum* o que fue el «teórico del conceptismo». Todo esto lo fue, es cierto, pero también es cierto que adquiere en él un sentido pujante y vivo, si se consideran su figura humana, sus vicisitudes, y si se piensa que fue un moralista de enérgica plasticidad que supo dar tono de universalidad al sentimiento del siglo o, al menos, a un influyente movimiento del siglo, y describió al hombre tal cual es, con nitidez, sin perder nunca de vista lo que podría ser. Figura emblemática de la época, fue seguido quizá sin arte por muchos y acusado de ser un corruptor del gusto; pero hay que decir también que es propio de las poéticas barrocas evidenciar enseguida, con fácil y fatua comicidad, las insuficiencias, las debilidades de quienes intentaban imitarle. Croce habló varias veces de su doctrina poética y reconoció el mérito de su teoría del *ingenio,* del gusto, en su valoración del *je ne sais quoi* de la poesía, aun siempre con formas abstractas y de insuficiencia lógica. Pero de aquí tal vez, y precisamente de la noción de *ingenio* se debe retomar el discurso. Las obras principales de Gracián, en lo que nos concierne, son el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) y *Agudeza y arte de ingenio* (1648); sin embargo, ya se encuentran notables referencias a cuestiones de estética y de poética en *El Héroe* (1637), en *El Discreto* (1646) y, después, en *El Criticón* (1651-1657).

Gracián parte de una distinción entre *prudencia* * e *ingenio* *, que sabe detectar profundas integraciones entre moralidad y esteticidad. Huarte había visto algunos aspectos de integración; también Fray Juan de Santo Tomás, muerto en 1644, siguiendo un riguroso método escolástico, reavivado por su personal y aguda sensibilidad ante los problemas, en sus *Cursus Theologici* llega a una distinción entre *prudencia* y *arte,* que le lleva a una singular definición en la que Menéndez Pelayo vio casi un presentimiento de la teoría del arte por el arte:

> El arte en cuanto arte no depende de la voluntad, y si se somete a ella será en razón de prudencia, no en razón de arte. / «El arte no depende en sus reglas de la rectitud de la bondad moral; y por eso atiende a la rectitud de la obra, no a la bondad del operante» **.

Atento siempre a una especie de descripción moral del hombre, con vistas a una elevada pedagogía del *héroe,* del *discreto,* del *príncipe,* Gracián no deja de proceder a un reconocimiento de las facultades de la mente. Por lo que nos atañe, ya en *El Héroe (Primor,* III)

---

* En español en el original. *(N. de la T.).*

** Cit. de Fray Juan de Santo Tomás recogida por Menéndez Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España,* tomo I, CSIC, Madrid, 1974, p. 606. *(N. de la T.)*

distingue dos modos de inteligencia que, unidas, «forman un prodigio» *: el *juicio* * y el *ingenio* *; el primero reclama para sí la teoría de la prudencia moral y de la universal *sindéresis;* el segundo, la teoría de la *agudeza* * artístico-estética; a propósito de esto conviene decir de inmediato que donde ya se vio una compleja mecánica de ingeniosidad intelectual, abstracta, deberá verse al fin la doctrina de una técnica minuciosa de la visión intelectual.

Ya en *El Héroe* se dice que «en este mundo en cifra» * el ingenio es vigor, sutilidad, prontitud en el detectar semejanzas, relaciones imprevisibles extraordinariamente reveladoras, y la *agudeza,* *, que es donde se ejercita el ingenio, «si no reina» * (apenas con una sospecha, una vaga sombra de inferioridad respecto al juicio) merece al menos «con-reinar» *. Tal ingenio es una cualidad de la naturaleza que se alimenta, se refuerza y, al mismo tiempo, se hace sutil y perspicaz con el conocimiento de la experiencia ajena. Es naturaleza y cultura, y las obras y los dichos de otros son semillas que fecundan la mies de la divina agudeza, que da excelentes frutos en el arte, en la conversación, en el comportamiento.

El *juicio,* el *ingenio...* Vistos en *El Héroe* sólo desde el particular ángulo de la prosopopeya del príncipe, estas dos cuestiones especulativas serán después tratadas específicamente en el *Oráculo manual y arte de prudencia* (el juicio) y en *Agudeza y arte de ingenio* (el ingenio); y quizá, si forzamos un poco ciertas palabras, en el prefacio de *Al lector,* según un plano consciente; y tal vez hay algunos anticipos en *El Discreto,* donde se lee que *genio* e *ingenio* iluminan a todas las otras facultades, mientras la *genial felicidad* * implica el intelecto, el juicio en la medida de la *discreción* —sea, pues, el genio *singular, pero no anómalo, sazonado, no paradojo* *—, en cuanto el juicio y la prudencia pueden corregir ciertos excesos y desequilibrios.

En *El oráculo* [12], además, esta idea de la relación entre *naturaleza* y *arte* para el éxito de la «genial felicidad» se precisa en la idea de *artificio:*

> No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio, a lo malo socorre y lo bueno lo perfecciona. Déjanos comúnmente a lo mejor la naturaleza; acojámonos al arte. El mejor natural es inculto sin ella y le falta la mitad a las perfecciones si les falta la cultura. Todo hombre sabe a tosco sin artificio y ha menester pulirse en todo orden de perfección.

Así, la «genial felicidad» implica *cultura*, implica *artificio*, no sin cierta sagacidad que huye de la «llaneza», de la insulsa claridad, no sin una sabia oscuridad que mantiene los ánimos como suspendidos...

---

* En español en el original. *(N. de la T.).*

En Gracián encontramos todos los temas de una poética barroca: el *artificio,* la *oscuridad,* la *polivalencia,* la *alteración de la palabra.* Con el análisis del libro de la *Agudeza* entramos en los rasgos más importantes de una viva sistemática poética que unifica y ordena, dándoles significado, a todos estos temas. El libro es un tratado de las operaciones poéticas y artísticas del *ingenio* * en su «arduo inventar», en su promover raras sutilezas y agudezas. No están comprendidas allí, por tanto, ni la *dialéctica* ni la *retórica;* éstas tienen otro campo: la *dialéctica* se ocupa del arte de conectar los términos para formar argumentos; la retórica, con la que por ciertos aspectos y afinidad de dominios podría ser confundida la teórica de Gracián, se ocupa de la doctrina de los tropos y de las figuras. En realidad se trata de una *teórica flamante* * de la invención, con un sistema y método propios, y que puede servirse de los tropos y de las figuras convencionales, si acaso sólo como «materia», como instrumento para una expresión culta. Tal teoría afirma que la belleza es para los ojos lo que el concepto es para la mente; y el concepto aparece como un modo de ver orgánico, significante, profundo, en el que el tejido expresivo de la dicción se ilumina con luces reveladoras, con alusiones que descubren los significados... Pero ¿cómo se califica el concepto? En el «Discurso II» de *Agudeza,* dedicado a la esencia y al *verdadero constitutivo* * del artificio *conceptuoso,* se lee:

> Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica *correlación entre dos o tres conoscibles extremos,* expresada por un acto del entendimiento (A),

y, por tanto, el artificio conceptuoso se instituye sobre el descubrimiento de una concordancia que introduce una correlación entre dos o tres conoscibles distantes entre sí, *con un único acto de la mente,* una concordancia intuitiva entre conceptos y objetos, una especie de «sutileza objetiva» *. Establecido esto, diríamos de una forma muy general, que hay varios tipos de agudeza:

— agudeza de *acción* (se da en el comportamiento de algunos hombres en ocasiones particulares);
— agudeza de *palabras* (está conectada solamente a la palabra, se resuelve en los juegos y en los movimientos de la palabra y, por tanto, no se puede traducir);
— agudeza de *conceptos* (implica siempre una correlación entre objeto y pensamiento).

Sólo la última agudeza se refiere propiamente al arte: va mucho

---

* En español en el original. *(N. de la T.).*

más allá de la naturaleza, mucho más allá de la desnuda verdad (y de la mímesis en sentido realista) por un deseo y como por una inquietud de belleza que la mueve; por tanto, es siempre *artificio*. (Gracián usa la noción de artificio en el sentido tradicional de la cultura española, es decir, como técnica elaborada y consciente para conseguir determinados efectos de la expresión; pero al mismo tiempo le da un nuevo realce con aquel continuo y un tanto ambiguo juego alusivo entre *verdad* y *naturaleza,* por un lado, y *artificio,* por otro. En todo caso en el *artificio* está, para el hombre, el signo de la cultura.)

Llegados a este punto, se abre una serie inacabable de variaciones y de sutilísimas distinciones, que, aun dentro de su excesiva minuciosidad y detalle, no dejan en todo caso de implicar consideraciones agudas e influyentes. Por tanto, teniendo en cuenta los elementos que constituyen la agudeza, tomando (A) como punto de partida en la consideración de las variaciones internas, y (α) como elementos de variación que no encontramos en (A), podemos distinguir entre:

— una agudeza de correspondencia y de conformidad entre los objetos más lejanos que se refieren a un concepto del que son los correlativos (α^1).

— una agudeza que se basa sobre la tensión y sobre la discordia entre los mismos extremos del concepto (α^2).

Así, si queremos analizarlos en su más inmediata descriptiva, los elementos del *concepto poético* son:

— el pensamiento que expresar (A);

— los objetos que se sitúan como sus equivalentes (A^1);

— tales objetos se presentan como lejanos entre sí y correlacionados (A^2);

— la correlación entre tales objetos puede ser de concordancia (α^1) y de oposición (α^2);

— tales relaciones constituyen como un acto único, veloz, sintético de la mente (A^3).

Detengámonos un momento en esta idea: que la agudeza es acto único y sintético de la mente: no se trata de un complicado y abstracto modo intelectual de construcción imaginativa, cuanto de un modo (tal vez preparadísimo) directo y global de visión general; en todo caso, para manifestar el gusto de Gracián, convendrá observar que tuvo por figuras esenciales de su poética, entre sus contemporáneos, a Góngora (quizá el autor más citado del libro, circunstancia que puede servir para clarificar ciertas relaciones entre gongorismo y conceptismo) y a Tasso; y que los textos se extraen casi exclusiva-

mente de autores literarios, con pocas incursiones entre los místicos. Por tanto, gongorismo y conceptismo son poéticas diversas que se garantizan con la interpretación de los mismos autores; por otro lado, la *teórica flamante* * de Gracián es una forma de ver las cuestiones literarias que tiene en cuenta ciertas experiencias de la mística, y en el ámbito de esta teórica deben ser interpretados todos los artificios de los que se ha servido una época literaria. Pero el rechazo de una Retórica rigurosa ¿se resolvió con la propuesta de una Retórica nueva? No hay ningún tipo de reflexión normativa o preceptiva en Gracián; y en este sentido sólo podrá hablar de retórica quien esté dispuesto a transformar inmediatamente en norma las reflexiones de un espíritu orgánico; tampoco se trata de la formación de un instrumento muy sensible «para reconocer los fenómenos imperceptibles de la creación poética». En realidad, el complejo, entrelazado y variadísimo conjunto de notas orgánicas, no es más que una puesta en relieve, una descripción de la manera más adecuada para profundizar, intensificar y hacer ágil y perspicaz nuestra forma de ver y conocer a través de una visión estética (imaginativa e intelectual), o extremadamente reveladora, del ser.

Más valen quintas esencias que fárragos *; ésta es la *teórica flamante* * de Gracián y, al mismo tiempo, la más sólida afirmación hecha hasta ahora sobre su estilo: desnudo, intenso, exacto, de un controlado y profundo dramatismo. Quien desee profundizar más, piense en la *concinnitas* y en la *oratio soluta* del Renacimiento, y en esa *sutileza objetiva* * basada en la antítesis y en la alusión. Se abrirá así al secreto y difícil dominio del Barroco.

7 La doctrina del teatro

La tendencia fundamental del siglo en España es evidentemente neoplatónica; y no es necesario acudir al *Discurso de la hermosura y el amor* (1652) del Conde de Rebolledo para confirmarlo. No faltaron ciertamente estudiosos y traductores de Horacio (Espinel, Tomás Tamayo) y de Aristóteles (Ordóñez, Escobar, Mártir Rizo), y también personales interpretaciones de la poética clasicista sobre los cánones tradicionales, sobre la normalidad de los «géneros literarios», sobre el culto a la retórica (Carvallo, López Pinciano, Cascales, González de Salas); tengamos presente asimismo la «Escuela de Sevilla» —con *El culto sevillano,* obra de Juan de Robles, y el *Discurso poético* de Jáuregui (1632)— y la «Escuela aragonesa» —con B. L. de Argensola, tan lejos, en sus cultivadas y pertinentes prefe-

* En español en el original. *(N. de la T.).*

rencias horacianas, del moderno petrarquismo y del metafisicismo complicado y difícil del novísimo gusto español—. Y es algo sabido que tales propósitos fueron asimismo expresados con luminosa e imaginativa sensibilidad en la *Galatea* de Cervantes.

Pero parece ahora muy interesante considerar (por la manera especial e independiente de leer a Aristóteles que allí se manifiesta) cómo se situaron las diversas corrientes críticas frente al hecho sorprendente del teatro de Lope de Vega, de Tirso de Molina... frente a la poética del teatro nuevo, que remitiéndose a la teoría para la que el arte es *imitación,* consideró esta imitación, en el teatro, como imitación de acciones humanas de la vida real, de las costumbres nacionales en la experiencia de la poesía popular, en la liberación de las tres unidades, y propuso la poética de un naturalismo nuevo, de un naturalismo extraordinariamente abierto y capaz de comprender toda sutil especulación y fantástica invención, pero también capaz de ofrecer una imagen muy generosa de la humanidad con un lenguaje directo, enérgico, claro. Fue la época del gran teatro español del siglo XVII, y es Lope sobre todo la imagen de esta impetuosa vitalidad, liberada en formas que han resuelto en sí todo manierismo, gongorismo, academicismo: una «fuerza de la naturaleza» que rompe todas las conveniencias con un dinamismo infinito y potente hacia una forma nunca alcanzada, hacia un algo definitivo siempre eludido. Con justicia ha sido llamado «símbolo del Barroco», al menos por su modo enormemente polivalente y al mismo tiempo directo de vivir el Barroco en todos sus sentidos: lo es en la lírica, lo es en el teatro, lo es también en su curiosa actividad teórica.

Ante el nuevo teatro se dieron actitudes y reacciones diversas. Nos detendremos sólo en aquellas que presentan acentos novedosos y de interés teórico. De hecho, los mismos críticos hostiles reconocieron a menudo el derecho a investigar formas nuevas. Y a menudo el método reflexivo fue el siguiente: es cierto, en estas nuevas formas existe un peligro moral (la imitación de la naturaleza y de la verdad de las costumbres puede inducir a ejemplos de corrupción y de lascivia) y existe un error artístico (no se respeta el principio de la verosimilitud en la unidad temporal); pero téngase presente también que «los tiempos mutan las cosas y perfeccionan las artes» *. Así piensa Cervantes, así piensa Argensola, que aun con ciertas reservas de clasicista firme en su preceptiva, está de acuerdo en las innovaciones, al menos en el derecho a las innovaciones como principio de la jurisdicción del arte; asimismo, Antonio López de Vega, en su notable *Heráclito y Demócrito* —y el suyo es el pensamiento más liberal entre las afirmaciones de estos críticos tradicionalistas—, frunce un tanto la

* En español en el original. *(N. de la T.).*

nariz ante cierta mixtura de lo cómico y lo trágico, lo plebeyo y lo noble, ante cierta ilegalidad de la lengua y de la dicción poética, pero también reconoce que no hay que dejarse llevar por la idolatría en la consideración de las reglas literarias tradicionales, porque: 1) *conviene reconocer una cierta variabilidad histórica de las instituciones* y debe hacerse alguna concesión al diverso gusto de un siglo nuevo y cambiado; 2) *conviene reconocer la individualidad irrepetible de la obra de arte;* cada obra tiene una propia ley interna con la que vive y de la que vive; 3) *conviene reconocer el carácter convencional y abstracto de la unidad temporal:* no importa si una acción se desarrolla en un día o en más. Y, si a estas consideraciones (que vienen de parte del diablo) se añaden las de los defensores del nuevo teatro, se podrá apreciar a qué nivel llegó en la España del siglo XVII la reflexión teórica de la dramaturgia.

De hecho, Tirso por ejemplo, en torno a los límites de la verosimilitud, considera que éstos tienen que ser límites *morales,* de significado, no límites *materiales,* de tiempo; y Sánchez, respondiendo a las críticas de Ramila en su singular *Expostulatio Spongiae,* garantiza el derecho de Lope a la innovación estilística, formal y moral, basándose en la opinión de que las artes tienen su fundamento en la naturaleza, que el precepto más grande es *imitar la naturaleza* y el artista más grande el que más se aproxima a la naturaleza; que la naturaleza da las leyes, pero que ella misma no las recibe y no las observa; que las artes fueron inventadas por el hombre mediante la experiencia y, por tanto, son pensamientos imperfectos y perfectibles; que se debe honrar a los antiguos, pero que también los modernos tienen derecho de enfrentarse libremente a la naturaleza; y, por tanto, le es lícito al hombre dotado de doctrina y de prudencia alterar muchas formas del arte ya experimentado e instituido. En cuanto a Lope, es justo, conveniente y loable que innove las formas artísticas según las leyes particulares de su teatro y de su invención; es más, puesto que en él hay un orgánico intercambio entre la invención y el arte, y todo vive en el arte, Lope crea un nuevo teatro más complejo y perfecto, que en algún momento supera el de los antiguos.

En fin, un curioso problema se presenta en la interpretación del ensayo de Lope acerca del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), en el que alguien ha visto una extraña e increíble palinodia de Lope, una personal voluntad de desvalorizar, y casi de rechazar su obra de teatro, en nombre de la defensa del *hombre de cultura* contra el *poeta vulgar,* y de una poética refinada y culta contra la popular sancionada por el éxito. ¿Sería una reacción del Lope gongorista contra el Lope de teatro? ¿O qué podría ser? Pero estos autores deben ser leídos de un modo no estrechamente ligado a la dimensión literaria. Tenemos la sospecha de que el texto puede entenderse también en clave, que tiene un rostro ambivalente, ambiguo y, por tanto, que exprese una

situación típicamente barroca. Me limito aquí a llamar la atención sobre el hecho de que Lope habla, es cierto, de «pureza de estilo» y de «respeto por las unidades»; pero señala también que en el teatro no se debe temer mezclar lo cómico con lo trágico, lo plebeyo con lo noble, lo ínfimo con lo elevado; o, en fin, a Terencio con Séneca —*aunque de ello surgiera un Minotauro*—.

En todo caso, la disputa del Teatro, junto con otros temas de poética que hemos considerado, saca a la luz no sólo la complejidad y la variedad del pensamiento estético de la nación en aquellos años, sino también su originalidad y novedad con temas que se desarrollaron luego en otras naciones, en los siguientes siglos. Pero mientras, por un lado, sorprende la interpretación de la *mímesis* aristotélica, llevada al requerimiento de una nueva e infinita vitalidad expresiva y contemporaneidad significante, por otro, la disputa conduce a iluminar ese Barroco naturalista, directo e impetuoso, dispuesto a romper todas las convenciones, al que hemos visto siempre en vecindad con un Barroco cultivado y riguroso, que, por el contrario, complica hasta el infinito las convenciones con una inagotable voluntad gnoseológica.

SECCIÓN III. LAS POÉTICAS INGLESAS

1. EL *WIT* ENTRE RENACIMIENTO Y BARROCO: SIDNEY Y LYLY

La reflexión sobre el *wit* es en Inglaterra el tema central, tanto en las poéticas como en las estéticas del Barroco, con una amplísima y variada temática. En cuanto a su origen, la palabra *wit* (señalemos el alemán *Witz* y la forma húngara *wicc,* de evidente influencia alemana) es ciertamente de origen germánico. Todos los más autorizados repertorios etimológicos dan un originario gótico *Witan* = conocer, que tendría raíz común con el latino *videre* y el griego οἶδα; para la oscilación semántica de *wit* entre *prudencia, ingenio, intelecto, fantasía, sentido,* véase la voz *wit* en el *New English Dictionary of Historical Principles*. En todo caso, como se ha visto, para muchos hombres expertos del siglo parece acertada la idea de que en los distintos países de Europa, según diversas soluciones históricas, en diversos ambientes culturales, se produjo en el siglo una análoga tendencia de poética.

En el 1579 se publica el *Euphues* de Lyly; en 1580 Sidney concibe y redacta la *Apologie,* póstumamente publicada en 1595. En esta época fermentarán los elementos que van a determinar la formación del nuevo gusto barroco. Tanto el *Euphues* como la *Apologie* son expresiones de una cultura aristocrática que ha dado mucha finura y realce a sus sentimientos por las cosas y que da valor a la expresión en

cuanto expresión original, exquisita, preciosa, signo vivo de la personalidad. Pero, aunque ambos se mueven en esta atmósfera de platonismo de elite de origen claramente italiano, ofrecen dos interpretaciones bastante distintas del *wit*.

En el *Euphues*, Lyly, cuya forma narrativa esconde en su estudiadísima prosa ensayística (a menudo empalagosa) un rasgo de amor, se propone definir el *wit* (que distingue de *wisdom*) como un arte de *pleasant conceits* en la conversación y en la escritura en un «sharp witts, fine phrases, smoth quipping, merry tauntes, using iestinge without menace, and abusing mirth without measure», considerando también que:

> as therefore the sweetest Rose hath is prickell, the finest veluet his bracke, the fairest flowre his bran, so the *sharpest witte* hath is wanton will, and the holiest heade his wicked waye... *.

y que, por consiguiente, un pequeño defecto reaviva la atención de la mente bastante más de lo que la disgusta; mientras que el ingenio es tanto más eficiente cuanto más libre, pronto a las impresiones, oculto, cuanto más se exprese vivazmente por antítesis, aliteraciones, ritmo simétrico de frases, juegos alusivos de palabras. Se preparan así los principios de una retórica que más tarde y con mayor conciencia, rigor y medida, llegará a ser operante.

En cuanto a Sidney, nos ofrece una típica expresión —cualquiera que sea el origen de sus reflexiones teóricas— de las poéticas eclécticas del Renacimiento. Sidney, de hecho, sigue bastante fielmente el método aristotélico en la distinción del arte de las otras actividades humanas (historia, filosofía, moral), pero cuando llega a la propuesta del arte como mímesis, su aristotelismo, precisamente cuando parece triunfante, revela en cambio desempeñar una tarea puramente funcional: la mímesis en Sidney tiene una neta impronta neoplatónica.

> Sólo el poeta, desdeñando someterse a tales vínculos de sujeción, elevado por la rebosante fuerza de su virtud constructiva, se transforma en realidad en otra naturaleza, ya volviendo las cosas mejores de lo que la naturaleza ofrece, ya construyendo formas completamente nuevas como no han existido jamás en la naturaleza... La naturaleza no ha adornado nunca la tierra con un manto tan rico como lo han hecho los poetas... El mundo de la naturaleza es el de la edad de bronce, los poetas solamente crean la edad de oro.
>
> Y no se crea que digo esto en broma, ya que las obras de la una existen en realidad, mientras que las del poeta son *imitaciones* o *ficción*, pues toda persona dotada de inteligencia sabe que la habilidad del artífice consiste en la idea o concepción de la obra y no en la obra misma. Y que el poeta tenga

---

... igual que la rosa más dulce tiene espinas, rugosidades el terciopelo más suave, y paja la flor más hermosa, así el ingenio más agudo tiene deseos caprichosos, y malvados pensamientos el espíritu más santo. *(N. del T.)*

esta idea resulta claro por el hecho de que él produce las criaturas del modo perfecto como las había imaginado.

El *wit* («the highest point of man's *wit*») es, por tanto, ese estado poético de platónica e ideal exaltación, una exultante plenitud de la idea que transfigura la naturaleza: «la naturaleza no ha adornado nunca la tierra con un manto tan rico como lo han hecho los poetas»; y éste es un manto —piénsese también en la poesía de Sidney— de conceptos ideales. Téngase presente que, con el título *Examination of Wits,* precisamente en el 1594 se traducía al inglés el *Examen de ingenios* de Huarte (véase pp. 134-135 ss.).

2. La interpretación empirista y naturalista del *wit*: Bacon, Hobbes, Locke

Si tanto Lyly como Sidney representan en la historia de la doctrina del *wit* dos tendencias del neoplatonismo estético del Renacimiento inglés, pues en ellos de un modo más o menos acentuado están ya implícitos algunos elementos barrocos, el empirismo, empezando con Bacon, intentó una interpretación de la noción que estuviese en consonancia con los presupuestos metodológicos y teóricos de la nueva forma especulativa. Bacon inicia, de hecho, un modo de entender el *wit* que, rechazando toda forma deductiva y abstracta, se instituye —si bien todavía de forma rudimentaria— sobre la psicología de la asociación. En Bacon el eclecticismo renacentista está ahora ya «fuera de situación»; es más, no se puede hablar en absoluto de eclecticismo: una idéntica inspiración naturalista recorre el pensamiento científico y el pensamiento estético de Bacon, cuyas consideraciones sobre lo bello y sobre el arte son fragmentarias, pero no inconexas, no extrañas al sistema. La relación entre el *pensamiento filosófico* y *el pensamiento poético,* tal como aparece en el libro II del *Advancement,* es en este sentido revelador:

> La poesía es una parte del saber casi siempre restringida en cuanto a la medida de las palabras, pero en todos los demás aspectos sumamente libre, y en verdad es cosa propia de la imaginación; la cual, no estando atada a las leyes de la materia, puede unir a su antojo lo que la materia ha separado, y separar lo que la naturaleza ha unido *.

El «acercar cosas lejanas» es lo propio de la poética de los conceptos; y aquí Bacon, sin recurrir a la «mímesis» ni a la «idea», propone una concepción de la poesía como imaginación que se delínea

---

* Para la cita de la versión castellana: María Luisa Balseiro, *El avance del saber,* Alianza, Madrid, 1988, p. 94. *(N. de la T.)*

como un esbozo más bien rudimentario de asociacionismo. La imagen consiste en el libre juego asociativo de los datos ofrecidos por la naturaleza; y, por usar sus propias palabras, él distingue entre *ciencia* y *arte,* por el hecho de que la ciencia «hace matrimonios legales», actúa «según la naturaleza de las cosas tales cuales existen en la realidad» y formula el sistema de las nociones intelectuales, mientras que el arte «hace matrimonios y divorcios ilegales entre las cosas», conecta y separa «a placer de la mente», *lusus ingenii,* es una feliz ingeniosidad para asociar rápidamente cosas lejanas, y procura placer, volviendo a quien goza de él, *witty (ingenious).* Por consiguiente, el *wit* no se da ya mediante un modo de transfiguración del mundo de *brasen* en *golden,* por una súbita iluminación platónica que exalta la realidad de la experiencia (Sidney), ni tampoco por un juego abstracto y racional de *pleasant conceits* (Lyly). En el instante mismo en que da una interpretación empirista del *wit,* Bacon propone también una poética naturalista: «he must do by a kind of felicity»; o, en la interpretación latina del mismo Bacon, «contingere oportet *ex felicitate quadam, et casu*» *(Essay,* 43; *Of Beauty).* Es una gran innovación: no existe ya el platonismo aristocrático del Renacimiento típico de una situación histórico-cultural bien definida; existe, en cambio, el espíritu del nuevo naturalismo. El *wit* es un modo de asociación rápida y sensible que se basta a sí mismo, que no tiene necesidad de soportes metafísicos, y a una interpretación semejante del arte está conectada evidentemente la nueva manera realista de entender la vida, justamente por los cambios sociales acaecidos en el país. También corresponde a la primera manifestación de aquella «esencia de un estilo preciso que se verifica en las postrimerías del siglo XVI y en los primeros años del XVII, y que no podrá ser nunca debidamente subrayada si no se recurre al uso del término crítico del *barroco*». Ésta es una afirmación que se garantiza fácilmente penetrando en profundidad en las condiciones culturales y artísticas del siglo.

Bacon prepara como un esbozo del sistema empírico de las *facultates ingenii,* de la posición que en este sistema puede asumir el arte, y de sus estructuras internas.

El pensamiento estético de Hobbes corresponde a una época más compleja y más típica del Barroco. Por su multipolaridad y variedad de perspectivas Hobbes es ciertamente un típico filósofo *barroco;* téngase presente la difusión del pensamiento de Gracián en Inglaterra precisamente en el período de actividad de Hobbes. Spingarn reconoce que Hobbes ha impreso un importante dinamismo a términos críticos como *fancy, imagination, taste;* y es justo. Pero se debe tener presente que tal desarrollo es sólo comprensible dentro del ámbito de una reflexión que prosigue la indagación iniciada por Bacon en el sentido de una interpretación empirista de la noción de *wit.* De hecho, desarrollando los elementos del esbozo baconiano de las fa-

cultades psicológicas, Hobbes examina tales facultades no en cuanto se sitúan como sostenidas y garantizadas por una metafísica moral, sino en su origen, en su función, en su uso. El placer estético aparece así como una *función* de la mente del hombre y como tal debe ser examinado y manifestado. Entre tanto, es interesante considerar que fue precisamente Hobbes, un pensador tan asido al desarrollo interno de un método científico-matemático-naturalista, quien confiere dignidad y valor a la imaginación en el ámbito del empirismo, entendida no ya como puro divertimento, sino como una fuerza autónoma y extrarracional de la mente humana. Comúnmente se considera a Locke como el primero que formuló una estética empirista; sin embargo, sólo la labor de Hobbes hizo posible las intensas, breves y concluyentes deducciones generales de Locke, en las que la estética empirista del *wit* halla su más orgánica formulación.

Siguiendo a Bacon, Hobbes propone una distinción entre *arte* y *ciencia,* basada en el distinto uso de la *memoria:* la memoria es el fundamento tanto del juicio *(judgement)* como de la fantasía *(fancy, fiction);* el *juicio* opera sobre los datos de la memoria, examinando todas las partes de la naturaleza y registrando su «orden, causas, partes, propiedades...»; la *fantasía* (y Hobbes precisa: la *fantasía* en cuanto *productora de arte)* encuentra también su materia en la memoria, pero para un uso bien distinto. No busca orden y causas, sino que, «desplazándose rápidamente de un objeto a otro» y acercando con prontitud cosas lejanas, «vuela de una India a otra, del cielo a la tierra», con un viaje que nunca es largo «porque ella no hace otra cosa que caminar hacia sí misma». Por consiguiente, no estamos lejos de Bacon; el *juicio* se propone el conocimiento científico de las cosas, la importancia del orden racional; la fantasía se propone el capricho de una asociación imprevista, una forma de conexión entre objetos muy diversos entre sí, una libre asociación. Bajo esta perspectiva toma sentido la sutil, compleja y articulada distinción que se hace en la doctrina de Hobbes entre *sense, fancy* (originaria), *simple imagination, compounded imagination, fancy* (artística), o *fiction;* y en fin, *discretion* y *wit,* siempre sobre la base general de esa *memory,* en la que se depositan los datos que permiten la operación de la fantasía. Pues bien —y aquí tenemos una fenomenología *(Leviathan,* 1, 2) incluso demasiado cuidada y minuciosa, que al mismo tiempo está marcada por caracteres del empirismo y del Barroco—, el mundo sensible *(sense)* nos ofrece toda la realidad de la apariencia *(fancy* originaria), un riquísimo depósito de posibilidades imaginativas que se sitúa en la *memory* como *simple imagination* (lo que queda en la mente de las *fancies* debilitadas y difusas). Esto es el *mundo de la memoria,* sobre el que opera la *imaginación compuesta (compounded imagination),* o sea, la capacidad de unir impresiones y fantasías simples en una imagen nueva y distinta (un Centauro o similar), y aquí se

sitúa la posibilidad de la *fancy* artística, o *fiction on the mind.* Pero abandonada a sí misma la fantasía podría conducir a un delirio caprichoso y desordenado, y, por tanto, la intervención del intelecto, del juicio, es necesaria y actúa como freno a los peligros de una teoría tan audaz. La *discretion* (Gracián había hablado en análogo sentido de *discreción*) es justamente esta intervención del intelecto: sólo por esta intervención, de la *fiction* se pasa al *wit,* a la expresión conceptuosa y propiamente artística. El *wit* aparece, de hecho, como ese modo de la dicción en el que el intelecto pone un freno a la licencia de la fantasía. Expulsado por la puerta, el intelecto retorna por la ventana («and both *fancy* and *judgement* are commonly comprehended under the name of *wit*...»). Locke retoma la investigación en el punto en que la deja Hobbes; pero va más allá: va más allá en el sentido de que anula el dualismo entre *fancy* y *judgement* en el arte. El arte halla la *discretion* en sí mismo, no tiene necesidad de una operación intelectual externa, encuentra en sí mismo (en su ejercicio) su medida: el *wit* es, por tanto, una conquista y libre manera de invención que el ejercicio asegura y consolida, volviendo el espíritu ágil y presto a los descubrimientos, con el mismo dominio de sí «con que se mueven las piernas de un maestro de baile y los dedos de un músico» *(Of the Conduct of Understanding).* La autonomía del *wit* en el sentido de su interpretación empirista y barroca ha alcanzado aquí su máximo grado de conciencia.

3. El *wit* en los ensayistas y en los poetas metafísicos. Elementos prerrománticos

En los primeros momentos (Bacon, Hobbes, Locke) de la estética del empirismo, se llega evidentemente a una distinción entre *juicio estético* y *juicio científico,* que lleva a delinear una especie de empírica psicología de la facultad: *fantasía* e *intelecto, arte* y *ciencia,* y, en fin, *belleza* y *naturaleza.* Tal distinción no es otra cosa que el producto de una operación interpretativa del *wit,* noción ya históricamente elaborada en sistemas de significación de tipo ecléctico de tono neoplatónico (Sidney, Lyly): evitando todo procedimiento lógico de tipo aristotélico y despojando al *wit* de todo idealismo metafísico, se ha procedido según los modos del asociacionismo a una nueva significación sistemática. Pero la reflexión estética en Inglaterra no se agota en el siglo con los modos del empirismo. Los «ensayistas» desarrollan temas e inquietudes especulativas generalmente dentro del empirismo, pero al mismo tiempo (y aquí son útiles los estudios de Cassirer) hay dos corrientes de resistencia platónica: la Escuela de Cambridge —que influye en la estética por sus sugestivas sugerencias sobre Shaf-

tesbury— y las poéticas de los metafísicos. De Hobbes proceden D'Avenant, Temple, Dennis. Ciertamente éstos atesoraron tanto las investigaciones filosóficas como la nueva literatura. D'Avenant, en el *Preface to Gondibert* (1650) dirigido a Hobbes, se muestra consciente de los resultados de la literatura filosófica del siglo:

> Os diré con qué he formado su sustancia *(de sus versos)*, qué es la «argucia» *(wit)*: la argucia es un resultado tan *laborioso* como *afortunado* del pensamiento, que para ser excelente tiene que tener, como se dice para las pinceladas de un artista, *no menos felicidad que esmero.*
>
> La agudeza no es solamente el trabajo y el esfuerzo, sino también la *destreza del pensamiento que gira como el Sol en torno al mundo con una rapidez inconcebible, y retorna velozmente trayendo a la memoria descripciones universales...*

Añádase a esto que la poesía le parece a D'Avenant, en la sugestión de la teoría hobbesiana de las pasiones, como *Soul's Powder,* «pólvora del alma»:

> que cuando se la comprime de tal modo que no le es posible explotar hacia arriba, abate los obstáculos y gasta toda su energía subiendo aún más hacia el cielo; por naturaleza es mucho menos capaz de penetrar hacia abajo, hacia adentro, pero rompe todo lo que está a su alrededor.

Mientras, Addison, con el sentimiento de su gusto clasicista, distingue entre *agudeza verdadera (true wit), agudeza falsa (false wit)* y *mixta (mixed wit)* y así reacciona a los excesos del barroquismo («La agudeza verdadera es una asociación de ideas, pero no cualquier asociación de ideas, sólo aquella que suscita *placer* y *sorpresa*» en un juego sorprendente de analogías; la agudeza falsa se complace en el juego de palabras, la agudeza mixta se complica de ambigüedades, ambivalencias, divertimentos, semejanzas, arrastrando al lector a un infinito juego de perspectivas, de invenciones, de analogías); la teoría de la poesía como *Soul's Powder* se desarrolla en Temple y en Dennis, por influencia hobbesiana, en la teoría de las pasiones y del sentimiento. El *wit* se va llenando de una sensibilidad nueva, quiere salir del puro juego asociacionista, quiere acceder a un sentido más humano de la poesía. Con Shaftesbury, con un intenso presentimiento del Romanticismo, se producirá un cambio en las palabras: el arte aparecerá como obra del genio, que actúa con la naturaleza y que es de otra índole que el hombre común; y aquí vuelve a aflorar la corriente neoplatónica, esa corriente neoplatónica que no se había extinguido nunca en la poesía, aunque era condenada y criticada por la filosofía.

El platonismo, de hecho, no se había extinguido nunca; y me remito aquí a los *Sonetos* de Shakespeare; pero desearía detenerme sobre todo en la *poesía metafísica,* en la cual el desarrollo verbal de

los conceptos se complica con un variado sistema de metáforas y de personificaciones cada vez más entrelazadas entre sí en una multiplicidad de nuevas posibilidades, infinitas, significativas. En el *Webster*, en la voz adjetiva *metaphysical* se lee: «designa o se refiere a una así llamada "escuela" del siglo XVII, cuyas obras son ricas en elaboradas sutilezas del pensamiento y de la expresión... Donne, Cowley, Herbert o Crashaw pertenecieron a este grupo.» Tanto los isabelinos como los *secentistas,* al construir sus figuras poéticas, sustituían una figura lógica por una imaginativa, usaban las antítesis y buscaban un eco extraordinario al expresar una sentencia a través de la asociación intuitiva de objetos distantes; pero los *secentistas* tuvieron, respecto a los isabelinos, una mayor integración del pensamiento intelectual y del sentimiento lírico, con una capacidad de visión metafórica y de personificación más apta para desarrollar de forma imaginativa los conceptos metafísicos. Es aquel procedimiento poético acerca del cual Eliot ofrece un apunte muy sugestivo y pertinente cuando habla de «forma de *pensamiento sensible* o de *pensamiento a través de los sentidos o de sentidos pensantes,* cuya fórmula exacta está todavía por definir». En lo referente a Donne en particular, su platonismo (platonismo de hombre que vive en el gusto barroco) es evidente en esta definición de la belleza del alma de los *Sermons:*

> *Insaniebat amatoriam insaniam Paulus,* San Pablo estaba loco de amor: San Pablo contemplaba, y nosotros contemplamos, la belleza de un alma cristiana; a través de las cicatrices y de las heridas y la palidez y las deformidades del pecado y de la corrupción, nosotros podemos mirar el alma en sí misma, y percibir allí esa incorruptible belleza, ese blanco y rojo que la inocencia y la sangre de Cristo le han dado; y nos volvemos locos de amor por esta alma, y dispuestos a afrontar cualquier peligro, por los caminos de la persecución, y cualquier disminución de nosotros mismos, por los caminos de la humillación, *para estar a su puerta y rezar,* y suplicar que *ella se reconcilie con Dios.*

Y aún más:

> Death be not proud, though some have called thee
> Mighty and dreadfull, for, thou art not soe,
> For, those, whom thou thinks'st, thou dost overthrow
> Die not, poore death, nor yet canst thou kill me.
>
> From rest and sleepe, which but thy pictures bee,
> Much pleasure, then from thee, much more must flow,
> And soonest our best men with thee doe goe,
> Rest of their bones, and soules deliverie.
>
> Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,
> And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,
> And poppie, or charmes can make us sleepe as well,

And better then thy stroake; why swell'st thou them?
One short sleepe past, wee wake eternally,
And death shall be no more; death, thou shalt die *.

No es el caso ahora de remitirnos al sentimiento cristiano, al modo de leer la Biblia que fue propio de algunas sectas protestantes, o a esa manera de advertir la «muerte barroca» sobre la que se detuvieron Chastel o Rousset, o a los conflictos y a la crisis del siglo XVIII: la situación habla por sí misma. Más bien parece oportuno subrayar cómo la historia del concepto del *wit,* desde el platonismo renacentista al barroco en las diversas interpretaciones que se dieron de las poéticas en el empirismo y en el platonismo, se muestra rica en frutos y fecundas sugerencias doctrinales con un ágil dinamismo que llega con Shaftesbury a una nueva visión extraordinariamente animada por motivos prerrománticos, donde la noción de *wit* se reduce a una acepción que indica el limitado juego de la ironía y de los humores; mientras que para indicar la actividad artística se usa ahora ya la noción de *genius.* Y hago alusión tan sólo a la influencia que estos pensadores ejercieron en la reflexión estética de Kant.

SECCIÓN IV. LAS POÉTICAS FRANCESAS

1. EL BARROCO EN FRANCIA, Y UN JUICIO DE SIMONE

La poética del Barroco en Alemania y en Francia, por la naturaleza y el peculiar gusto de estas naciones y por su propio desarrollo literario y cultural, muestra una problemática diversa, no obstante las analogías, de la de los dos países, España e Inglaterra, en que la hemos considerado hasta ahora. Como hemos visto en estos países y se verá en Italia, una cultura barroca más o menos floreciente se desarrolla, en gran medida a partir de una precedente cultura humanista y renacentista más o menos floreciente y prolongada, siguiendo una línea que puede ser nítidamente reconstruida a través de un de-

---

* No seas orgullosa, muerte, aunque te hayan llamado terrible y poderosa, porque no lo eres, porque no haces caer a aquellos en quienes piensas, ni tampoco los matas, pobre muerte, que ni tan siquiera a mí me puedes matar.

Del descanso y del sueño —que no son sino reflejos tuyos— sacamos mucho placer; mucho más de ti obtendremos después y muy pronto nuestros hombres mejores irán contigo para descanso de sus huesos y tranquilidad de sus almas.

Eres esclava del Destino, del Azar, de los reyes y de los desesperados; vives en el veneno, en la guerra y en la enfermedad, pero la amapola y los hechizos también nos pueden hacer dormir

mejor incluso que tu golpe, ¿por qué, así pues, te enorgulleces? Muy poco dura el sueño y eterno es nuestro despertar, nunca más existirá la muerte; ¡muerte, tú morirás! *(N. del T.)*

sarrollo coherente en el tiempo. Más difícil, por diversas razones, es hallar tal rasgo en Alemania y en Francia. En cuanto a Francia, sólo en los últimos años, y aun con mucha cautela, una nueva historiografía habla de «baroque littéraire français» o, con fórmulas prestadas en parte de un famoso título croceano, de «littérature de l'âge baroque en France».

En la parte histórica de su *Estética,* en el capítulo dedicado a *Fermenti di pensiero del secolo XVII* (donde, entre otras cosas, aparece un agudísimo presentimiento de su particular modo de entender el Barroco como algo vicioso y apoético mezcla de *sensualidad* y de *ingeniosidad...*), Croce, considerando las nuevas palabras que se propusieron para indicar, en el nuevo siglo, el nuevo sentir de la actividad artística y crítica, o sea, *ingenio, gusto, fantasía...,* observa que los franceses se sirvieron en aquel tiempo de las nociones de *esprit* (también en el sentido de *beaux esprits*), de *génie, délicatesse, je ne sais quoi...,* y recuerda al mismo tiempo a La Bruyère, Montfaucon de Villars, Pascal, Du Bos, Bouhours, De Crousaz... Ya esta relación de variadísimas tendencias testimonia la dificultad en que se halla quien pretenda hablar de «Barroco» literario, y en particular de «poéticas barrocas» en Francia. Por otro lado, un persistente y tradicional espíritu clasicista (si bien a veces acosado), un espíritu racionalista y sociable —precisamente la *clarté* francesa—, estableció durante largo tiempo la crítica y las instituciones literarias, condicionó toda decisión estilística y literaria y determinó un esquema historiográfico activo durante mucho tiempo; tal actitud mantuvo oculto durante muchos años, o consideró con descrédito, el inquieto y sensible movimiento del siglo, ese movimiento de toda Europa en el cual, aun de forma un tanto contenida y encauzada —los delirios de la fantasía y la violencia de las emociones hallan siempre en Francia una cierta dosis de equilibrio por la natural comunicabilidad y la cortés sociabilidad de la nación—, participó también como era inevitable la nación francesa, con una energía y carácter peculiares. Pues bien, un siglo de arte y de poesía «Desde Baudelaire al Surrealismo», de Delacroix a Picasso, por un lado, y de filosofías irracionalistas, o al menos antiintelectualistas desde Maine de Biran a Bergson y a los existencialistas, por otro, ha contribuido poderosamente a debilitar ese esquema; y así, en nuestro siglo, la convergencia de la nueva filosofía y del nuevo gusto literario con las perspectivas críticas de una historiografía pronta a revalorizar el «Barroco», que se ha manifestado en la cultura europea contemporánea, permitieron observar con una nueva mirada reveladora a una materia que parecía ya juzgada para siempre. La historia del desarrollo de este descubrimiento ha sido trazada por F. Simone en dos estudios: «La storia letteraria francese e la formazione e dissoluzione dello schema storiografico classico» (en *Rivista di letterature moderne,* IV, 1953) y en «I contributi europei alla

identificazione del Barocco francese» —y nos complace subrayar esta palabra tan adecuada: *identificazione*— (en *Comparative Literature,* Winter, 1954). Igualmente importante es en este sentido la aportación de Natoli, en «Preclassicismo e barocco» (en *Figure e problemi della cultura francese,* Messina, 1956); podemos decir, acto seguido, que el descubrimiento de una posible forma de emplear la noción de *baroque* en el lenguaje cultural es, sin duda, el reflejo de una nueva situación de la cultura francesa contemporánea, que exige una literatura distinta de la tradicional, que descubre en el pasado nuevos valores, pero que evidencia también una riqueza imprevista en tal pasado, que garantiza y sostiene la novedad de una lectura distinta rica de hallazgos. La ambivalencia de la relación entre lo *vivivo* y lo *viviente* de una cultura poética se muestra aquí muy claramente; consideremos a este respecto los valiosos estudios de Marcel Raymond; en ellos se da la confluencia de un sistema crítico educado y formado sobre las maneras de una nueva cultura poética francesa, con métodos de inspiración crítica wolffliniana, orientados hacia la literatura, con el fruto de todos sabido.

En todo caso, la reconstrucción de este proceso fue realizada por la nueva crítica, atenta al valor de las estructuras historiográficas; y la resistencia de Francia a modificar el esquema historiográfico tradicional (que veía en el siglo de Luis XIV aquel en el que se daba de modo más perfecto el ideal de un clasicismo claro y racional, al que se vinculaba de algún modo todo lo válido en cualquier tiempo) está justificada por un conjunto de impertérritas razones nacionales y de moral social, de costumbres populares e históricas, de autoridades estables y firmes. El hecho es que tal esquema perduró desde el siglo XVIII al XIX, a través del Iluminismo, Romanticismo y Positivismo sin graves alteraciones: desde Voltaire a Sainte-Beuve, desde Nizard a Brunetière; sólo en nuestra época se hacen cada vez más evidentes, a través de Hazard y Faguet y, más tarde, de Bremond y Mornet, los rasgos de un aspecto barroco en la literatura del XVII francés. Precedidos tan sólo por algunos firmes avances de críticos alemanes y anglosajones, tales rasgos comienzan a subrayarse en la crítica francesa entre 1935 y 1940 (Simone), por obra de Raymond, Adam y Lebègue. Thierry Maulnier aportó una sensibilidad nueva a la lectura de los textos. En fin, se puede concluir, con el mismo Simone en su discurso inaugural en Mesina, año 1953:

> Hoy, por consiguiente, después de veinte años de estudios sobre la poesía barroca francesa, puede decirse que algo seguramente se ha conquistado, es decir, que, en el desarrollo de la cultura desde el Renacimiento al Clasicismo, las *composiciones poéticas llevan consigo elementos clásicos* que fructificarán con la madurez necesaria en las grandes obras de 1660-1680, y también *elementos barrocos* que colorean esas mismas composiciones con una luz particular que las individualiza con precisión como testimonio de toda una época.

Una integración entre *elementos clásicos* (en el sentido con que tal noción se proponía en la historiografía francesa tradicional) y *elementos barrocos* (en el sentido con que tal noción pone de relieve aspectos que no están comprendidos en aquel esquema y muestran la convergencia de la cultura francesa con la de las otras naciones contemporáneas de Europa) es la fórmula más adecuada para dar idea de la actual situación de los estudios sobre el Barroco en Francia. Y Spitzer también contribuye en este sentido.

2. MONTAIGNE PREBARROCO

Delinear *todos* los aspectos y *todas* las poéticas del Barroco en Francia es aquí imposible. Ofreceremos sólo algunas indicaciones fundamentales. De cuanto se ha dicho parece evidente (y conviene decirlo de inmediato) que la poética del Barroco en Francia no se resuelve de hecho en la poética de la *préciosité*. Tal poética, de la que se hablará en su momento, es si acaso un aspecto, por otra parte muy significativo, del estado de la cultura literaria y de la difusión de ciertos módulos expresivos y lingüísticos: los mismos poetas que se servían de las nuevas formas y las determinaban se divertían burlándose de sus excesos y extravagancias.

Los aspectos barrocos de la cultura literaria se acentúan también en Francia a finales del XVI; alguien ha dicho que Montaigne está «más cercano al siglo siguiente que al que ha visto surgir el Renacimiento» (Pellegrini); otros ven ya en él los primeros caracteres del Barroco. Así, si ya en un Ronsard y en algunos autores de la *Pléiade* alguien advierte gérmenes del nuevo sentimiento, hay quien ya ve en Rabelais una «forma barroca».

En cuanto a Montaigne, se ha expresado así:

> Et moy je sui de ceux qui tiennent que la poësie ne rid point ailleurs comme elle faict en un subject folatre et desreglé (*Essais*, I, 29) *.

Folatre et desreglé: recuérdese aquí su bellísima página llena de viveza sobre la idea de *imagination (Essais*, I, 21) en la que comenta, con ese estilo suyo a veces divertido, el lema de Séneca *fortis imaginatio generat casum;* esa fuerza engañosa de la imaginación que transforma a los hombres y los transtorna, que nos contagia del mal que estudiamos, que puede incluso ocasionar «les fievres et la mort à ceux qui la laissent faire», originando metamorfosis, milagros, visiones increíbles, fuertes sugestiones e incluso estigmas; que hace des-

---

* Y yo soy de los que sostienen que la poesía no ríe en ningún sitio como lo hace en un sujeto alocado e inquieto. *(N. de la T.)*

pertar por la mañana con cuernos a uno que por la noche se había ido a la cama sin ellos. Y pensando, por cierto, en esta idea de la imaginación, véase lo que Montaigne opina de la lengua de los poetas en el capítulo V, libro III, de los ensayos *Sur des vers de Virgile*, donde observa: «c'est la gaillardise de l'imagination qui esleve et enfle les parolles» y «nos gens appellent jugement langage, et beaux mots les plaines conceptions», y también «cette peinture est conduitte non tant par dexterité de la main comme pour avoir l'object plus vifvement empreint en l'ame» y «le sens esclaire et produict les parolles, non plus de vent, ains de chair et d'os. *Elles signifient plus quell'elles ne disent*» *. Galo habla de una manera sencilla porque piensa de una manera sencilla, pero Horacio no se contenta en absoluto con una expresión superficial, que le traicionaría:

> ... il voit plus cler et plus dans la chose; son esprit crochette et furette tout le magasin des mots et des figures pour se representer; et les luy faut outre l'ordinaire, comme sa conception est outre l'ordinaire **.

Y en general, considerando la cuestión en su sentido profundo:

> Le maniement et emploite des *beaux espris* donne pris à la langue, non pas l'innovant tant comme la remplissant de plus vigoreux et divers services, l'estirant et ployant; ils n'y aportent point des mots, mais ils enrichissent les leurs, *appesantissent et enfoncent leur signification et leur usage, luy aprenent des mouvements inaccoustumés, mais prudemment et ingenieusement.* Et combien peu cela soit donné à tous, il se voit par tant d'escrivains françois de ce siecle **.

Son temas humanistas, desde luego, pero revestidos de una mayor zozobra; y esa imaginación llena de conceptos tanto más eficaces cuanto más profundamente percibidos, con dosis de originalidad e invención, con un sentido que ingeniosamente va más allá de las palabras, tiene ya algunos toques de barroco. Naturalmente un hombre

---

* es la gallardía de la imaginación la que realza y amplía las palabras;
nosotros llamamos juicio, lenguaje y palabras bellas a las concepciones plenas;
esta pintura es llevada a cabo no tanto por destreza manual como por tener el objeto más vivamente impreso en el alma;
el sentido ilumina y produce las palabras, no ya de viento, sino de carne y hueso. *Ellas significan más de lo que dicen. (N. de la T.)*

** ...él ve más y con más claridad en el asunto; su espíritu escudriña en el almacén de las palabras y de las figuras para representarse; y, como su concepción está fuera de lo ordinario, le hace falta algo fuera de lo ordinario. (*N. de la T.*)

*** Los buenos ingenios, en el manejo y empleo de la lengua, la enriquecen, no tanto innovándola como colmándola de los más vigorosos y diversos usos, desplegándola y dándole flexibilidad; no aportan ya palabras, pero enriquecen las existentes; aumentando y profundizando su significado y uso, les confieren giros inhabituales, pero prudentemente ingeniosos. A pocos ingenios les está dado el conseguir esto, como se ve en tantos escritores franceses de nuestro siglo. *(N. de la T.)*

como Montaigne es contrario a las formas de un humanismo frío y sin nervio, a las vanas sutilezas de un lenguaje sofisticado y artificioso, pero es cierto que, para él, invención, de la que participan y que participa en las cosas, y discreción garantizan la veracidad de unas palabras que vencen el peso de un uso ya establecido, de unas palabras que el hábito ha marchitado y debilitado, y la elocuencia ha convertido en vanas y vacías. Y si todo esto se aprecia en un espíritu consciente de su propia fluctuación, de su propia incertidumbre, de su propio y continuo cambio como es el de Montaigne, los elementos barrocos, si bien aún arropados en las formas de un humanismo abierto y vivazmente interiorizado, se hacen cada vez más evidentes.

3. La doctrina de la poesía de Fabri a Ronsard

En cuanto a la doctrina de la poesía, a la doctrina que nace de la experiencia directa de la poesía, un programa operativo muy definido y coherente unió en una atmósfera común de investigación a los poetas del siglo XVI especialmente desde su segunda mitad en adelante: obsérvese cómo en todas las naciones la poesía figura entre las actividades literarias como la más reflexiva y volcada en sí misma.

Pues bien, si Thomas Sébillet, en el *Art Poétique* (1548), presentó los primeros indicios de la conciencia de tal renovación, un año después Du Bellay, quizá con la ayuda de Ronsard, teniendo presente desde luego los temas fundamentales de las poéticas italianas del *Cinquecento,* propuso en Francia un sistema de inspiración clasicista con un código literario de gran influencia, sin el cual se escapa el sentido exacto de muchas investigaciones y logros significativos.

Pero ¿cómo se llegó a tanto? Como siglo con una voluntad de definir las formas estables de una cultura literaria en la que la nación reconociera sus propios caracteres, el siglo XVI es muy rico en artes poéticas. Y comenzando por los primeros autores, de Fabri a Gracien de Pont, de Sébillet a Peletier y Vauquelin de la Fresnaye, a través de Du Bellay, Ronsard y Malherbe, al fin se estableció el conjunto de preferencias y de métodos que hacen posible la comprensión de la renovación de la lengua, de la prosodia y de los géneros que es propia de la poesía del siglo, y que en cierto modo es la misma poesía del siglo en sus causas formales, en su aspiración a un clasicismo.

Pero antes de esta renovación, como sucede siempre, se dio una situación crítica como de vacío y espera. Fabri, en *Grant et vray art de pleine rhetorique* (1521), y Gracien de Pont, en su tratado de 1539, escriben todavía, o se hallan personalmente, en una situación en la que se advierte que muchas tradiciones francesas han caído y no se ha dado todavía el contacto vivificante con la poesía italiana. Sin embargo, deben hacerse algunas consideraciones respecto a ellos. Se trata

de llenar una situación estancada, de actuar sobre las instituciones; y sus preocupaciones son retóricas o normativas, lexicales y sintácticas. En estas preocupaciones van sacando a la luz una secreta tradición francesa, una especie de preciosismo *ante litteram* que tiene orígenes remotos. En todo caso, teniendo presentes a los autores rudos y a la vez refinados de su época, consideran al poeta como una especie de gramático y de orador, un hombre cuya virtud consiste en una argucia y sutileza gramatical, que se ejercita en el juego de palabras, en la ingeniosidad, con una particular forma de mecánica silábica; y si, como dicen los autores, el ritmo más noble y excelente está lleno de términos equívocos, es tanto más excelente cuanto más compleja, difícil y tortuosa sea la rima.

Bastante menos abstracto, más adherente a la situación de la cultura poética de su época (neoplatonismo petrarquista de la llamada escuela de Lyón y de Marot), Sébillet sustituye el preciosismo rígido y en ocasiones vacío de Fabri con la propuesta de nuevas instituciones, nuevos géneros, nuevas reglas de versificación, y considera la tradición como un género literario en una atmósfera que ya advierte y codifica la influencia de los antiguos clásicos y de los italianos. Baste pensar en los géneros literarios, con una observación extremadamente indicativa: si Fabri hacía una lista significativa desde el *lay* al *rondeau* considerando: *virelay, chapellet, palinode, épilogue, réfrain, baulant, ballade, chant royal, servantois,* Sébillet, no sin una alusión a la decadencia de esos géneros, añade: la *oda,* la *elegía,* la *égloga,* las *bucólicas,* el *drama pastoral,* el *epigrama...* con un claro signo, dada la realidad poética, de renacimiento clásico. Así, la concepción teológica tradicional de la poesía (la poesía viene del abismo, que es el lugar mismo de Dios) quiere aquí reflejarse «au miroir d'Homère et Virgile».

La *Deffense* es como el programa de la nueva escuela poética que tiende a establecer los principios y las líneas de un trabajo común a los poetas franceses, en un momento en que la historia de Francia está movida por un profundo impulso de unidad y potencia y completamente imbuida de inspiración clasicista y nacional. La lengua francesa debe ser *defendida* contra aquellos que pretenden que la expresión latina es todavía válida, pero tiene también que ser perfeccionada para que sea capaz de expresar la variada riqueza de las posibilidades inventivas de la mente. En todo caso, ningún temor ante la innovación; sea, sin embargo, tal innovación un perfeccionamiento obtenido con la lectura «de main nocturne et journelle» de los textos griegos y latinos, para arrebatarles su secreto e incorporarlo a la nueva lengua: enriquecer, sí, la lengua francesa con palabras antiguas, pero también servirse de los dialectos, de las palabras francesas caídas en desuso y rescatadas, de los lenguajes especiales, técnicos, de oficios... Con una lengua más rica de posibilidades expresivas por

la variedad de los vocablos, y con el aplicado y fatigoso empeño de la elaboración formal, se alcanzarán esos resultados de armonía y de ritmo que hacen a la poesía pariente de la música... Formas nuevas, metros nuevos o renovados, géneros prestados de los antiguos; pero que el francés vulgar se consolide culturalmente, se haga más flexible y sensible y logre competir con su antiguo esplendor. En su arte poética (1555) el perspicaz Peletier resume en clave clasicista el sentido de la investigación: «un mot bien du latin aura bone grâce en lui donnant la teinture françoise».

Son éstos los temas comunes sobre los que trabajarán los poetas de la *Pléiade* y los doctrinarios: Peletier, Ronsard, Laudun, Vauquelin de la Fresnaye..., y Ronsard eleva el nivel con su prosa en el *Abrégé* (1565), donde los retoma con seguridad y profunda meditación. Convendrá recordar aquí tan sólo su idea de la *invención* como la *buena índole de una imaginación* que concibe las formas y las ideas de todas las cosas que se pueden imaginar, celestes o terrestres, animadas o inanimadas, para representarlas o describirlas, e imitarlas para inventarlas. Y no hay duda de que, tras haber inventado bien y magníficamente, se seguirá la bella disposición de los versos, porque la disposición *sigue* a la invención. Y, cuando *se habla de inventar cosas bellas y grandes, no se entiende en absoluto que se trate de esas invenciones fantásticas y evocadoras que se unen entre sí como los sueños discontinuos de un loco, de alguien agitado por la fiebre, a cuya imaginación se presentan mil formas monstruosas sin orden ni relación, sino que las invenciones, que por ser espirituales no tienen normas, estarán bien ordenadas y dispuestas y, aunque parezcan alejadas de lo vulgar, serán, por otra parte, entendidas por todos.* El *Abrégé* resume así muy inspiradamente las investigaciones del siglo; y debe decirse que ningún rasgo puede ofrecer en él un pretexto para relacionarlo con los temas del Barroco. Es una declaración resueltamente renacentista y clasicista en el sentido más riguroso, profundo y concluso.

4. El Barroco y su idea en la poesía francesa

Si recordamos que Raymond habló refiriéndose a Francia de un barroco profundo, en el que el sentimiento de la muerte y de la naturaleza, la armonía o la discordancia de la naturaleza y de la cultura, la religiosidad y la angustia cósmica, el dominio de sí o el abandono del espíritu a las fuerzas oscuras, su tensión, su poder de contemplación, su dinamismo interior, todas estas realidades elementales que guían los gestos de un espíritu creador, tienen sin duda su eco en el mundo de la expresión, sólo entonces podremos entender que también en Ronsard, prefigurado en algunos aspectos en el hermetismo de Scève, hay un aire barroco que se acentúa en los sonetos que escribió

en su lecho de muerte: y se ha observado con justicia que versos como:

> Je n'ai plus que les os, un squelette je semble,
> Decharné, desnervé, desmusclé, depoulpé *,

armonizan en el tono con los afortunados y sencillos versos de D'Aubigné, poeta de otro estilo, de otra índole y género:

> Combattu des vents et des flots,
> Voyant tous les jours ma mort prête
> Et aboyé d'une tempête
> D'ennemis, d'aguets, de complots,
>
> Me réveillant à tous propos,
> Mes pistoles dessous ma tête,
> L'amour me fait faire le poete
> Et les vers cherchent le repos.
>
> Pardonne-moi, chère Maîtresse,
> Si mes vers sentent la détresse,
> Le soldat, la peine et l'emoi:
>
> Car depuis qu'en aimant je souffre,
> Il faut qu'ils sentent comme moi
> La poudre, la mèche et le soufre **.

Estamos muy lejos, en esta poética, del sistema áureo y de la cuidadosa cultura literaria del *Abrégé;* y he aquí ciertamente el otro lado, el lado «abierto» de la poesía del siglo. Con una norma de vida en sí misma paradigmáticamente barroca, de gestos grandes y violentos, inquieta y desaforada, viviendo airadamente la situación del hugonote derrotado, con una enérgica tensión espiritual, en una lucha interior llena de humanidad, reveladora de su propia desproporción, impaciencia y complejidad, D'Aubigné lleva a la poesía francesa una inesperada vibración de lúcido y atormentado vigor, e inaugurando una retórica nueva de profundas resonancias, rompe las formas convenidas, las descubre... Y no se hable desde luego, a propósito de su forma de hacer, de regresión estilística, como se hacía en un tiempo; hay que hablar, por el contrario, de «apertura», de una superior ope-

---

* No tengo más que los huesos, un esqueleto parezco / descarnado, denervado, sin músculos, sin pulpa. *(N. de la T.)*

** Combatido por los vientos y las olas, / Viendo todos los días mi muerte cercana / Y acosado por una tempestad / De enemigos, de acechos, de intrigas, / Despertándome por cualquier cosa, / Mis monedas bajo mi cabeza, / El amor me hace hacer el poeta / Y los versos buscan el reposo. / Perdóname, querida Amante, / Si mis versos sienten amargura, / El soldado, la pena y el desasosiego: / Pues desde que amando sufro, / Es preciso que sientan como yo / La pólvora, la mecha y el azufre. *(N. de la T.)*

ración de inestabilidad animada por la forma, de una trágica osadía: la obra no se hace perfección conclusa en sí misma, firmeza en la medida de sus marcos formales, sino que es participación en la vida, dinamismo, resistencia a las conclusiones, y está sostenida por un ritmo orgánico, abierto, es más, siempre abierto y siempre cerrado, un movimiento que podría continuar hasta el infinito. Du Bartas, con un nuevo ímpetu por su resuelta desmesura, desplazó el mundo de las referencias poéticas de las inspiraciones paganas, a una grandiosa, fantástica, abierta visión bíblica que no desagradó a Milton. Los autores que expresan con más energía las tendencias barrocas del siglo en Francia, entre el XVI y el XVII, son: Tristan l'Hermite, con su vida decadente de *page disgracié,* con su realismo solitario movido por un impulso abierto, insatisfecho, evasivo; Théophile de Viau, con su polémica contra Malherbe y las nueva leyes, en formas de una inspiración libre, de libertino barroco en el arte y en la vida...; y Saint-Amant, «cumplido rimador barroco» (Lugli) en su gusto por lo *grotesco,* poeta de miseria y de taberna, *poète crotté,* con ese aire suyo que a veces anticipa vagamente a un Verlaine:

O que j'aime la solitude!
Que ces lieux sacrés à la nuit,
Eloignés du monde et du bruit,
Plaisent à mon inquiétude... *.

Por su parte, Sponde, con una desmesura desordenada y orgiástica, de taberna..., se expresa en este pasaje con una voz inspirada y, a la vez —las dos cosas no se excluyen—, conceptuosa.

Tout s'enfle contre moi, tout m'assaut, tout me tente
Et le monde et la chair, et l'Ange révolté... **.

La cubierta del *Tumulus* (1595) tiene características de un gusto que anticipa el *liberty,* y sus versos no dejan de tener a veces una profundidad y una intensidad emblemática que presagia rasgos baudelairianos. Sponde tiene una gran fuerza íntima que puede incluso parecer literaria y que no lo es; en cualquier caso no se resuelve en la mera experiencia llena de virtuosismo del escritor. También Sponde posee una inquietud pesada, fatigosa, de protestante. Y no por casualidad fue leído y, yo diría, descubierto —de forma adecuada— sólo por los contemporáneos, en Inglaterra, en el ambiente de atención al Barroco que se dio en torno a la escuela poética de

---

* Oh, cómo amo la soledad! / Cómo estos lugares sagrados en la noche, / Alejados del mundo y del ruido, / placen a mi inquietud... *(N. de la T.)*

** Todo se vuelve contra mí, todo me asalta, todo me tienta / Y el mundo y la carne, y el Ángel rebelde... *(N. de la T.)*

T. S. Eliot. De hecho se habló de él por primera vez en *Criterion*, en 1930, y su nueva fortuna se debe a Boase; véase (en *Figure*, cit.) el estudio que Natoli le ha dedicado, evidenciando la relación entre literatura y espíritu religioso, entre espontaneidad y conceptismo (sus «signos de tipo jeroglífico»); con una fuerte y radical intensidad de vida interior, Sponde se arriesga en ocasiones a rozar un preciosismo de origen petrarquista y platónico. Natoli observa que la cultura neoplatónica de Sponde y su sentimiento religioso «se encuentran en un sincretismo en el que reposan los objetos de su poesía, metafisizada precisamente en el sentido indicado por Boase, y constreñido a un conceptismo que responde a una exigencia intelectual de Sponde, aun antes de transferirse a una sobreentendida poética, en flagrante contraste con la del furor poético, como la entendieron los teóricos de la *Pléiade*». La tensión entre la inconstancia y la constancia, lo mutable y lo inmutable, es un tema que, vivido profundamente, abre el camino a Pascal; recordemos todas las observaciones que a propósito de esto hace Rousset; que nos lleva precisamente «de Sponde a Pascal», a través del tema de la inconstancia y de la dispersión. Desde muchas partes se advierten motivos que conducen a la petulante o divertida *préciosité:* en tanto que Pascal intentaba una operación profundamente nueva y real en la estética y poética de la época.

5. Pascal

Con sus observaciones sobre la *inconstance* («Les choses ont diverses qualités, et l'âme diverses inclinations; car rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme, et l'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet. De là vien qu'on pleure et qu'on rit d'une même chose» *) y sobre la *disproportion* («qu'est-ce qu'un homme dans l'infini?» **, es más, *entre dos infinitos;* cita cuyo sentido se completa con lo que precede y subsigue en el largo fragmento que Brunschwicg nos ofrece con el n. 72) nos conduce directamente a un estado de tensión barroco, y toda su fuerza irracional se manifiesta en la distinción entre *esprit de géométrie* y *esprit de finesse,* como se ve más claramente que en ninguna otra parte en el *Discours sur les passions de l'amour*:

> Il y a deux sortes d'esprits, l'un géométrique, et l'autre que l'on peut appeler de finesse. Le premier a des vues lentes, dures, et inflexibles; mais

---

* Las cosas tienen diversas cualidades, y el alma diversas inclinaciones; pues nada es simple de lo que se ofrece al alma, y el alma no se ofrece jamás simple a nadie. De ahí viene que se llore y se ría de la misma cosa. *(N. de la T.)*

** ¿qué es el hombre en el infinito? *(N. de la T.)*

le dernier a un *souplesse de pensée* qu'il applique en même temps aux diverses parties aimables de ce qu'il aime *.

Si de las dispersas observaciones de Pascal se puede extraer una poética, su eje fundamental será la distinción entre las dos formas del *esprit,* de la inteligencia, de la comprensión, como *facultad lógica* y *facultad de intuición.* La facultad lógica tiene la fuerza de la demostración, y desde la demostración abre su infinito discurso; la facultad intuitiva tiene la inmediatez del sentimiento, y desde el sentimiento abre su infinito mundo múltiple y particular. Las dos facultades pueden colaborar, obrar en la misma persona en una precisa dirección: entonces las posibilidades humanas obtienen su máximo triunfo; pero normalmente quienes están habituados a juzgar con el sentimiento no entienden en absoluto lo pertinente al razonar; quieren descubrir todo a primera vista y no acostumbran a buscar los principios. Los otros, en cambio, no entienden las cosas del sentimiento, buscan los principios y no son capaces de penetrar y comprender los hechos con una visión de conjunto. El geómetra opera sobre los esquemas, sobre las abstracciones, sobre los principios «lejanos del uso común»; el hombre dotado de delicadeza actúa sobre la riqueza, la movilidad sensible, los principios que están «en el uso común» de la experiencia. La elocuencia tiene su lugar en el sentimiento, y no se satisface con las reglas, que en este caso no son demostrativas y mecánicas, y ni siquiera fantásticas y arbitrarias: son subjetivas y universales: cada cual juzga «par sa montre» pero *sa montre* tiene un vínculo propio con lo universal; así, subjetiva es la revelación del arte: un discurso natural describe bien una pasión, pero «il ne nous a pas fait montre de son lieu, ma du *nôtre*». En cuanto a la elocuencia, se trata aquí del sentimiento, y no de la peligrosa *imaginación* que en una famosa página de Pascal se describe como una facultad engañosa que empuja a errores inevitables mediante una fuerza invencible que doblega nuestra voluntad; siente hacia la imaginación la misma desconfianza reveladora de Montaigne, pero como reforzada por la certeza moral de la fe. En todo caso en la elocuencia hay que prescindir de las reglas tradicionales, que podrían frenarla, oprimirla, con sus normas de simetría y claridad. La elocuencia es como un río que nos lleva donde queremos ir; y Pascal se sirve aquí de una sutil experiencia psicológica: la elocuencia debe ayudar al oyente con ideas que entienda o que estimulen su orgullo, y llevarlo a un punto en el que crea que se ha convencido por sí mismo, movido inadvertidamente por

* Hay dos clases de espíritus, el uno geométrico, y el otro que podemos llamar de *finesse.* El primero tiene miras lentas, duras e inflexibles; pero el segundo tiene una *finura de pensamiento* que aplica al mismo tiempo a las diversas partes dignas de amor de lo que él ama. *(N. de la T.)*

ideas que él cree suyas. Pero todo esto se justifica cuando la elocuencia es ella misma verdad, cuando seguimos, más que las convicciones, la fuerza simple y compleja de la naturaleza, el impulso profundo del pensamiento, la persuasión tiránica de la verdad. En este caso, la invención del orden es total: disponer las palabras, ordenar las relaciones entre las partes del discurso; el estilo es el pensamiento mismo y el signo de la originalidad. Hablar de estilo bello *per sé* o de elocuencia cuyo único fin está en sí misma, puede ser un peligroso *divertissement:* «la vrai éloquence se moque de l'éloquence»; y no olvidemos contra ciertos excesos una observación excelente:

> Ceux qui font les antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font des fausses fenêtres pour la symétrie: leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire des figures justes *.

Encontrar al hombre, no al autor: esto es lo que exalta, según Pascal, al lector; «on ne consulte que l'oreille, parce qu'on manque de coeur». Ésta es la manera como Pascal vive el ideal francés de la *honnêteté,* una honestidad mental de hombre que no es ni puro poeta, ni puro geómetra, sino un hombre universal, en el que habita el modelo ideal, el principio universalmente válido de la belleza que experimentamos con una perspectiva de experiencia subjetiva. Con ideas extraordinariamente dinámicas y novedosas, plenas de anticipaciones, Pascal nos ofrece quizá la más profunda poética barroca con su rechazo de la perfección formal, con su empeño de una intuición que se adueña profundamente de la verdad, con la revelación de un modelo ideal sobre el que cada cual construye uno propio *original.*

> Quoique cette idée générale de la beauté soit gravée dans le fond de nos âmes avec des caractères ineffaçables, elle ne laisse pas que de recevoir de très grandes différences dans l'application particulière; mais c'est seulement pour la manière d'envisager ce qui plaît. Car l'on ne souhaite pas nûment une beauté, mais l'on désire mille circonstances qui *dépendent de la disposition où l'on se trouve;* et c'est en ce sens que l'on peut dire que chacun a l'original de sa beauté **;

donde, con el espíritu barroco de la teoría de la elocuencia y del esti-

---

* Los que hacen las antítesis forzando las palabras, son como los que hacen falsas ventanas para [conseguir] la simetría: su norma no es hablar correctamente, sino componer figuras ajustadas. *(N. de la T.)*

** Aunque esta idea general de la belleza esté grabada en el fondo de nuestra alma con caracteres imborrables, no deja de percibir grandes diferencias en la aplicación particular; pero es solamente por la manera de enfocar lo que gusta. Porque no se desea en absoluto una belleza, sino que se desea miles de circunstancias que dependen de la situación donde nos encontramos; y es en este sentido en el que podemos decir que cada uno tiene el original de su belleza. *(N. de la T.)*

lo, la unión entre el objetivismo platónico y el subjetivismo moderno se realiza sobre la adecuada pendiente de la «disposition où l'on se trouve». La idea misma de la belleza se realiza en una irradiación infinita de posibles figuras de sí misma.

6. Conclusiones

Mientras Pascal propone quizá la imagen más valiosa y consciente del siglo con las pronfundas causas que lo mueven, y nos ofrece su forma definitiva con su inquietud y dinamismo, hay al mismo tiempo un símbolo quizá frívolo, pero socialmente bastante significativo en el Barroco: la *préciosité,* Voiture, Benserade y el *Hôtel.* Se ha dicho que tras el preciosismo se oculta un hecho social importante: el afianzamiento de la mujer como poseedora de una autonomía cultural y moral, con una presencia activa en la vida social y una libertad sentimental basada en la afirmación de una alcanzada y cabal personalidad. Ciertamente en este período se da un comportamiento literario de salón, de elegancia, de escepticismo, de juego, que respecto al Barroco es como un divertimento un tanto marginal, como la figura mundana y no comprometida, un Barroco, dice Rousset, reducido «aux dimensions de l'homme en société close», una especie de rococó literario no falto de ironía y de complicidad, de juego que pretende sorprender:

> Le soleil, se hâtant pour la gloire des cieux
> vint opposer sa flamme à l'éclat de ses yeux... *,

es una variación menor, fascinante, *secentista,* que tiene sus orígenes en esa vocación de la literatura francesa por el juego de palabras, la argucia irónicamente ampulosa y la expresión pronta de una conversación refinada llena de sutiles agudezas, y de cuanto se puede manifestar en poesía de este género. No por casualidad un estudio reciente de Bray sobre el tema lleva el título de *La Préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giradoux.* Limitándonos al ámbito de referencias más directas, recuérdense las premisas al preciosismo que se hallan en los «Rhétoriqueurs» y la tendencia a marcar un camino en el lenguaje preciosista de la misma forma que Ronsard, y con la idea aristocrática que fue propia de él y de la *Pléiade;* en fin, recuérdese también el emblematismo objetivo de Sponde... (y no olvidemos la influencia directa de determinado *secentismo* italiano). El preciosismo del siglo lleva a planteamientos extremos ya implícitos

---

* El sol, apresurándose para la gloria de los cielos / vino a oponer su llama al resplandor de sus ojos... *(N. de la T.)*

en las más diversas corrientes de la poesía francesa, llegando también, por insólitas vías, a una simplificación rica en sobreentendidos. Pienso ahora en Benserade. Benserade nos lleva al otro aspecto del Barroco francés que influye socialmente, que va más allá de la elocuencia y el preciosismo y constituye ya un tema obligado en este tipo de estudios: el Barroco, tal como se revela en la influyente expresión teatral del *ballet de Cour,* a través del estudio de la poética teatral de Menestrier y de los otros tratadistas de la época. Rousset ha hecho del estudio del *ballet* una agradable introducción al Barroco; y no hay duda de la credibilidad de una tesis que confirma su veracidad con el análisis de la teatralidad fastuosa y cambiante que sobreentiende un universo completamente invertido y ya teatral por sí mismo, con elementos que desde el *ballet* se extienden a todos los otros aspectos y las otras formas culturales del siglo.

SECCIÓN V. LAS POÉTICAS ALEMANAS

1. EL BARROCO LITERARIO ALEMÁN Y UN JUICIO DE GABETTI

En lo que se refiere a Alemania, nada mejor que remitirnos al apropiado y claro planteamiento del problema ya propuesto por Gabetti:

> No se ha perdido todavía la costumbre de llamar *lírica del Renacimiento alemán* a aquella poesía que dominó a principios del XVII y que, bajo la guía de Martin Opitz, esperaba, imitando las conquistas formales del Renacimiento francés e italiano, hacer salir a Alemania del aislamiento al que la había arrojado la Reforma. Pero tal designación es engañosa, pues en aquella poesía hay un espíritu bien distinto a la armonía del Renacimiento... Pero incluso en la poesía en lengua latina *se había ido ya manifestando el espíritu barroco. Y barroco es en Alemania, como en otros lugares, el signo de todo el siglo, con variados matices según la procedencia e índole de las influencias.*

Contemporáneamente, en el 1935, en un famoso curso, y teniendo en cuenta los estudios de Dilthey, de Strich, de Cysard, de Viëtor, y otros muchos estudios particulares aparecidos entretanto en Alemania, que abordaban de forma específica autores y situaciones literarias y culturales, Vincenti («Interpretazione del Barocco tedesco», en *Rivista di Studi Germanici,* I, 1935, y *La letteratura tedesca nell'età barocca,* Turín, 1935) presentaba con acierto un elaborado cuadro crítico de la cuestión y un equilibrado panorama de la cultura del Barroco en Alemania «desde los últimos decenios del siglo XVI hasta los últimos del XVII». En esta perspectiva, el Barroco surge con el nacimiento mismo de la moderna lengua literaria y de la literatura alemana moderna; así, «con el enriquecimiento de la lengua, con la entrada

continua de nuevos campos en la palestra literaria, con la formación de nuevos centros culturales, por la emulación entre sus líderes y el creciente número de sus seguidores», comienza en Alemania, con una fresca inventiva y progresivos descubrimientos, la nueva era literaria, de la que puede decirse, sin abandonarnos a entusiasmos desproporcionados, y con un análisis menos sumario, que en ella se encuentra «más poesía de cuanto comúnmente se cree». Vincenti cierra el ámbito en que puede ser usada la noción de Barroco en el XVII; más recientemente, Benz, en sus dos gruesos volúmenes *Deutsches Barock* (Stuttgart, 1949), amplía tal ámbito de validez hasta la primera mitad del siglo XVIII y señala el fin del período que puede ser designado culturalmente con la noción de Barroco hacia el 1760, con inéditas posibilidades. Se comprende fácilmente cómo por este camino se puede llegar, secundados por ciertas naturales tendencias metafísicas del pensamiento crítico alemán, a hablar del Barroco como de una especie de «vocación» del «espíritu alemán» que se expresa en una «constante histórica»: desde el gótico al expresionismo.

2. Elementos prebarrocos y causas del Barroco en Alemania

Si se considera, por otra parte, al Barroco como una noción histórica destinada a designar los caracteres más importantes de la cultura del siglo XVII, todas las observaciones de los críticos y de los historiadores de la literatura alemana convergen, en cuanto a las líneas más generales, al indicar las causas de un cambio que tiene raíces y razones profundas en la misma tradición literaria y cultural del país. Uno de los críticos más prudentes y seguros observa:

> También en Alemania, a partir de finales del siglo XVI, los indicios del *inminente siglo barroco* se acentúan por doquier; cambian los ánimos, cambian los espíritus, cambian los productos literarios, cambian el estilo y la lengua.

Por otra parte, la disputa entre el pensamiento reformado, que puso en crisis y frenó los avances renacentistas de la cultura alemana, y promovió enérgicas y nuevas corrientes de pensamiento, por un lado; y, por otro, la activa resistencia católica cada vez más eficaz, especialmente después de la restauración que se llamó «Contrarreforma», se desarrolló en el ámbito de aquellos principados (llenos de ambiciones humanísticas a veces excesivas y desproporcionadas) que, cada vez más exigentes al pretender su autonomía, acabaron por conquistarla a mitad de siglo, con la Paz de Westfalia. En los principados la literatura experimentó un impulso docto y aristocráti-

co renociéndose a sí misma como un valor. En este ambiente inquieto y quebrantado, denso en fermentos y rico en tensiones, extraordinariamente abierto a las relaciones con Europa, se desarrolla el singular Barroco alemán y, con él, la literatura moderna alemana; y, aún de forma oscura, se propone el nuevo pensamiento estético. Nace la Alemania moderna; la situación es obviamente muy distinta de la de los países cuyo desarrollo cultural es más orgánico y continuo, como España e Inglaterra, o de más sólidas y elaboradas tradiciones literarias y culturales, como Italia. Es más, apenas hay un ápice de paradoja en la observación bastante conocida de que el Barroco cumple, en cierto sentido en Alemania, lo que el Humanismo, interrumpido demasiado pronto, no había podido hacer: la apertura hacia Europa para procurarse los instrumentos útiles con vistas a preparar las condiciones que permitieran el nacimiento de una literatura adherente y moderna; esta vez con una energía y una riqueza de posibilidades que no pudieron ser sofocadas.

Contemporáneamente, surge el pensamiento poético y estético de la Alemania moderna; y conviene insistir sobre la particular situación de Alemania en este período porque ella confiere un matiz especial al discurso de una poética barroca nacida por la conciencia de un necesario impulso de renacimiento literario nacional; y ese especial matiz lo proporciona la coetánea presencia de algunas condiciones por las que el Barroco alemán no aparece ya como el ocasional producto de influencias foráneas, por otra parte conspicuas en aquellos años (en la novela el *Amadís* y el relato picaresco; en la poesía: Ronsard, Tasso, Marino...; en el teatro, los cómicos italianos y franceses, y las compañías inglesas que llevaban a los teatros alemanes a Shakespeare y a los demás isabelinos...).

Tales ecos foráneos se insertaban, de hecho, en un proceso ya en curso: piénsese en la tradición del pensamiento místico desde Eckhart a Böhme—, lleno de modos y formas de imaginación alegórica; y piénsese en una ciencia atrevida y llena de fantasía en la cual, además de la influencia de las revolucionarias hipótesis cosmológicas de Copérnico, figuran los nombres de Paracelso, con su fantástica e imaginativa teoría de la «afinidad universal», o de Agripa de Nettesheim, con su ocultista doctrina de los «tres mundos», en la que se funden elementos mágicos y neoplatónicos, y que en algunos aspectos anticipa a Swedenborg. Mística imaginativa y ciencia fantástica: y, si hay un impulso interno en las formas de la literatura alemana hacia los modos llamados «barrocos», éste se acompaña también de otro (nuevo testimonio de la amplitud de las relaciones o vinculaciones culturales que en este período se dan por doquier) para salir del aislamiento y de la cerrazón. Toda Alemania se aplica en el esfuerzo de formar adecuadas estructuras de cultura poética y artística que la sitúen al nivel de las otras culturas europeas; y, si su aportación al

pensamiento estético del mundo no es en este período culturalmente significante, esto es debido a una especial coyuntura ambiental. Los frutos se verán más tarde.

El pueblo alemán quiere educarse a sí mismo; y el mayor maestro de la ruda Alemania teológica y moralista, que despreciaba las letras en el sentido de una literatura como valor significante en sí misma, consciente de la necesidad de una dimensión cultural de la palabra poética, el *praeceptor Germaniae,* como se le llamó, fue Martin Opitz.

3. Opitz, la teoría formal de la poesía

Martin Opitz no es, y no podía serlo, de la talla de Góngora o de Donne; su mayor mérito está en haber cumplido, con una increíble diligencia, tenacidad y capacidad un originalísimo trabajo institucional y sentado las bases de la nueva literatura. Preceptor de Alemania, desde su primer *Aristarchus sive de contemptu linguae teutonicae* (1617), muestra su firme y un tanto ambiciosa decisión de rescatar la lengua alemana, su voluntad de renovarla, a fin de lograr para su país aquella literatura nueva, culta y cívica a que aspiraba. Los principios de su poética figuran en el *Buch von der deutschen Poetrey* (1624), que fijó los principios del *ars* alemán del siglo. Él se dio cuenta de la necesidad de hacer suya la lección del Renacimiento europeo: tradujo la *Arcadia* de Sidney y la *Dafne* de Rinuccini; y así llegó a establecer la poética de un Barroco con reminiscencias clásicas (hay ejemplos también en otros países) e inflexibilizó, con una normativa tal vez demasiado severa y un tanto mortificante, las formas de la poesía y de la literatura. Se dio cuenta de la importancia para la educación poética del ideal de *Gesellschaftpoesie* (poesía de sociedad) propio de los jóvenes de su época, de quienes fue pronto el reconocido maestro. Una poesía que resolvía su propio valor en los secretos de la técnica expresiva, era ya un paso adelante respecto a reducir áridamente la poesía a meras tareas morales o apologéticas; y esta especie de poesía impersonal, de poesía de corte, dispuesta a tratar cualquier tema con desenvoltura y seguridad, no dejó de contribuir a enriquecer y a dar nueva vida a la lengua alemana. Sin rehuir la práctica de los *furtarelli* (teorizada en Italia también por Bartoli), Opitz no dejó de aprovecharse de las sugerencias, aportaciones y teorías que había extraído de todas las literaturas clásicas y europeas: si su mérito consistió sobre todo en haber preparado algunas estructuras técnicas (métrica, géneros, etc.), que garantizaban a la literatura alemana la continuidad de ciertas búsquedas formales, convendrá subrayar además el hecho de que (paralelamente a otras experiencias e investigaciones europeas) señaló cómo esta técnica era un procedimiento más

práctico para alcanzar lo absoluto, en una especie de secreta teología que elevaba toda la ligereza y la música de la palabra mediante una inspiración indirecta. Una ingeniosidad culta enriquece nuestras posibilidades de conocimiento. Y, así, Alemania (al menos en la teoría, si no en la fuerza de sus poetas) está también cercana a una poética que fue ciertamente europea; y, a su modo, participa de ella.

4. La mística alemana

Lírica, teatro, novela se desarrollan en este período en Alemania, como en todas las demás naciones, con un gran impulso, pero con un neto carácter experimental y como preparándose a mejor fortuna; así, la nueva apertura hacia Europa se realiza con el reconocimiento de una cultura literaria aún inmadura, con la voluntad de una base institucional. El platonismo ecléctico que recorre, dándole significado ideal, al barroco mesurado e impregnado todo él por motivos clasicistas de Opitz, es, en este aspecto, indicativo.

La doctrina tiene un carácter netamente didáctico, de didáctica poética; con dedo magistral, el *Praeceptor Germaniae* sugiere modelos e ingenios, prepara generosamente recursos técnicos y formales para los poetas que vendrán tras él... y toma lo que le interesa, allá donde le parece útil tomarlo. Como se ha dicho, también en Opitz la acentuación de la tecnicidad del arte no nace sólo de una enérgica voluntad institucional; parte también de una concepción poética y moral en la que la técnica asume el significado de una instrumentalidad espiritual, de un instrumento que ayuda al refinamiento de las facultades superiores del conocimiento.

Más toscos quizá y menos reflexivos, aunque mostrando su singularidad, son el teatro y la novela; en todo caso, más enraizada en la tradición profunda de la cultura del país y a menudo incluso reforzada por la lección literaria de Opitz, es aquella poesía mística de inspiración platónico-cristiana que, tanto en los protestantes como en los católicos, renueva según el espíritu inquieto y barroco de la época, en la dureza de las luchas religiosas, una experiencia íntima y vivida.

O Häupt voll Blut und Wunden,
voll Schmerz und voller Hohn!
O Häupt zu Spott gebunden
mit einer Dornenkron!
O Häupt, sonst schön gezieret
mit höchster Ehr und Zier,
ietzt aber hoch schimpfieret:
gegrüsset seist du mir!

Du edles Angesichte
dafür sonst schrikt und scheut

das grosse Weltgewichte,
wie bist du so bespeit!
Wie bist du so erbleichet!
Wer hat dein Augenlicht,
dem sonst kein Licht nicht gleichet,
so schändlich zugerichtt?
.....
Erscheine mir zum Schilde,
zum Trost in meinem Tod,
und lass mich sehn dein Bilde
in deiner Kreuzesnot;
da will ich nach dir blicken,
da will ich glaubensvoll
dich fest an mein Herz drücken:
wer so stirbt, der stirbt wol *.

Junto a este poema de Paulus Gerhardt, léase a continuación el de Johannes Scheffler (Angelus Silesius):

Du süsser Knabe du, wie herzlich lieb ich dich!
Wie hab ich dich so gern! wie hoch erfreustu mich!
Ach lass mich doch gelangen
dass ich dich wie ich will
Mag hertzen und umbfangen
bist Englisch an Gebehrden,

Du bist mein Augentrost, mein ewiger Gewin,
mein bester Aufenthalt wo ich am liebsten bin:
bist Englisch an Gebehrden,
huldsehlig von Gesicht
das schönste Kind auf Erden,
dem nie sein Glanz gebricht.

O allerliebste Kind, ach drücke doch steif ein
in meinen bleichen Mund, die süssen Lippelein!
Du musst mir Athem geben
mein Rosen-Mündelein,
mein Seelichen, mein Leben,
mein liebstes Lämmelein.

Du bist ia voller Huld und voller Lieblichkeit,
du bist die Liebe selbst, und selbst die Freundlichkeit;
O Knabe voller Güte,
du bist mein Brüderlein:
du tröstes mein Gemüte,
du Schönstes Engelein.

---

* ¡Oh testa llena de sangre y heridas, / llena de dolor y de burla! / ¡Oh testa unida a la burla / por una corona de espinas! / ¡Oh testa antaño bellamente adornada / con el más alto honor y gloria, / mas ahora grandemente insultada! / ¡Tú, noble semblante / que antaño atemorizabas / a los grandes del mundo, / cómo te encuentras tan vilipendiado! / ¡Cómo estás tan demacrado! / ¿Quién ha dañado tan cruelmente / la incomparable luz de tus ojos / ... / Sé mi guía y mi consuelo, / y déjame en la muerte, / ver tu imagen sufriendo en la cruz; / entonces deseo contemplarte, / entonces deseo lleno de fe / tenerte cerca de mi corazón: / quien así muere, muere en paz. *(N. de la T.)*

Bleib hier, mein Himmelreich, und alle meine Lust,
ich lasse dich nunmehr nicht weg von meiner Brust:
du musst mein eigen bleiben,
und mir die lange Zeit
verkürzen und vertreiben
mit deiner Lieblichkeit *.

Muy lejos del Cristo casi envidiado por Apolo de la iconografía pictórica y poética del Humanismo, estas figuras cristianas del luterano Paulus Gerhardt y del católico Angelus Silesius son dos modelos ejemplares: motivos tradicionales de la mística toman aquí nuevo colorido, y la acentuación de los temas, por un lado, del Cristo doliente y, por otro, del «Jesús niño» («Jesulein») con un distinto sentimiento de la muerte, si son temas barrocos, son también dos formas de concebir el cristianismo en una nueva forma común; el luterano Gerhardt vive profundamente, con una lucha tensa e íntima, la alternativa de culpa y redención experimentada a través del sufrimiento, a través de la figura de Cristo redentor «en la angustia de la muerte»; y la figura de «Jesulein», no sin ciertas reminiscencias de iconografía jesuítica («mi hermantito», «mi más amado cordero», «Rosen-Mündelein»), aparece como un rapto místico en el que la muerte es deseada: «y a mí el largo tiempo —abrevia y derrocha— con tu dulzura». Lacerante drama interior y éxtasis en una trascendente dulzura; en todo caso se advierte de inmediato que en tales movimientos de inspiración platónica y cristiana, bien sea con acento protestante o católico, en la Alemania de la época existe, si no una elevadísima expresión de arte, al menos algunos de los acentos más característicos de la ética del siglo.

5. IDEA DEL TEATRO Y DE LA NOVELA

Se decía que el teatro no fue tan consciente de sí, como teatro, de lo que fue la lírica, profana o religiosa, como lírica. Se teorizó poco en general, y sobre todo se le reconoció una elemental función edifi-

* ¡Tú, dulce infante, cuán tiernamente te amo! / ¡Cómo te estimo! ¡Cuánto me complaces! / ¡Oh, permíteme alcanzar la dicha / de acogerte y abrazarte tal como anhelo! / ¡Oh, tú, concebido en gracia! / Tú eres mi consuelo, mi eterna recompensa, / mi mejor morada, donde mejor me hallo. / ¿Oh, tú, concebido en gracia, / de rostro sereno, / el más bello infante sobre la tierra, / cuyo brillo nunca se desvanece! / ¡Oh mi más amado ángel, / deja eternamente impresos / tus dulces labios en mi pálida boca! / Dame tu aliento, / mi boquita rosada, / mi alma, mi vida, / mi más amado cordero. / Tú estás lleno de gracia y lleno de amor, / tú eres el amor mismo y la misma bondad. / Oh muchacho lleno de amabilidad, / tú eres mi hermanito, / tú confortas mi espíritu, / tú, el más bello ángel. / Permanece conmigo, / oh rey de los cielos, báculo mío. / Nunca jamás permitiré que te alejes de mí, / debes continuar dentro de mi pecho / y con tu bondad / hacer más llevadero / el tiempo infinito. *(N. de la T.)*

cante, apologética y de litigio religioso, siendo teatro de los jesuitas o de los reformados; experimentó la lección artesana de los cómicos italianos, errantes por los teatros de las cortes, y también una muy empobrecida enseñanza shakespeariana, con las formas modestas y burdas de las compañías inglesas que recitaban a Shakespeare en adaptaciones populares. Sólo el luterano Andreas Gryphius supo imprimir en el teatro la poética inquieta de la nueva época, de la nueva desproporción entre razón y fe; y, al mismo tiempo, en el *Horribilicribrifax* puso el acento de nuevas búsquedas expresivas con singulares mezclas lingüísticas, dándoles gran impulso.

En cuanto a la novela, es sensible la influencia extranjera. Fischart, en la *Geschichtklitterung,* se sirvió de forma casi obsesiva (y no sin pedantería) de su Rabelais particular; así, la invención verbal se muestra extraordinaria, y el juego de los sinónimos, con la riqueza infinita del vocabulario y con la continua novedad de la poesía, desarrolla los elementos prebarrocos ya implícitos en el modelo.

También Lohenstein, que tradujo —téngase en cuenta— a Gracián y que continuó las investigaciones verbales del *Horribilicribrifax* de Gryphius, lleva adelante esta «poética de la palabra» en el sentido de una continua y sorprendente invención lingüística: en su *pastiche* verbal, es el típico exponente de la crisis lingüística del Barroco alemán, y su novela sobre Arminio es la prueba más evidente.

De esta crisis fue muy consciente Schottenius, docto filólogo y literato, que, mientras por un lado se divierte en sus obras poéticas poniendo en ridículo la pretenciosidad de los nuevos hablantes y escribientes, con la caricatura del soldado Bolderian, en *Friedens Sieg*:

> Votre tres humble serviteur, monsieurs, ich bin commandirt, etwa einen Corporall zu avisiren, dass er etzliche Pferde solte recognosciren lassen. Denn es an den Collonellen ist adressiret, dass etzliche Compagnien von fremder Cavalleria heute fürbei marchiret, zu vernehmen was deren proposei oder wo der march intentioniren.
>
> Aber Monsieurs, Sie perdoniren meiner Curiosität, mich bedünket, sie nicht zu unserer Armada gehören, denn die façon und modo ihrer Kleidung ist fast unmanirlich... *;

y aún más:

> Ei, Monsieurs, die Frage ist nicht meiner profession. Die heutige manier zu parliren, wie sie die Damen und Cavalieri sauhaitiren und belieben

---

* Vuestro muy humilde servidor, señor, tengo la orden de avisar a un cabo, de que debe mandar reconocer algunos caballos. Esto va dirigido a los coronoles, puesto que algunas compañías extranjeras de caballería deben pasar hoy, para dar a conocer sus propósitos, o hacia dónde se dirigen.

Señor, usted perdonará mi curiosidad, pero creo que ellos no pertenecen a nuestra armada, pues la forma y manera de su indumentaria son casi indecorosas... *(N. de la T.)*

ist à la mode und die delikatesse, darin ich mich auch mit contentement kann delectiren... *;

por otro lado, en sus estudios *Teutsche Sprachkunst* (1641) y *Ausführliche Arbeit von der deutschen Hauptsprache* (1663), propugna la necesidad de defender la pureza de la lengua de la contaminación de las lenguas extranjeras, caras a los hombres de letras del siglo; presenta un tratado que organiza las nociones que atañen a la lengua alemana, y sistematiza así un vasto conocimiento lingüístico; en él, cuando combate las nuevas formas que le parecen pretenciosas y recargadas, confusas y peligrosas, más allá de la irritación del hombre que pretende hacer retornar a los alemanes al sentido de su verdadera cultura, hay también una especie de *indignatio* de filólogo y de gramático. Y, de otro modo, le hacen eco Rist y Moscherosch.

Lohenstein lleva adelante las búsquedas expresivas y lingüísticas de los innovadores; y por encima del cauto barroquismo posthumanístico, o inclinado a la mística de los primeros escritores barrocos del siglo, logra, no sin cierta pesantez, singulares resultados paradigmáticos. El estilo de Lohenstein presenta todos los caracteres del Barroco: es intrincado, complejo, polivalente, rico en analogías y alegorías, con un dinamismo infinito y un esfuerzo siempre insatisfecho por resumir un saber *de omni re scibili et quibusdam aliis,* con abandonos al gusto del *pastiche,* un *pastiche* histórico-erudito, rico en sugerencias lingüísticas, con maneras que oscilan entre las de un ensayo fuera de la norma, plenamente tejido de conocimientos y recuerdos históricos, y las de un cuento siempre abandonado y siempre reemprendido. *Grossmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann als ein tapferer Beschirmer der deutschen Freyeit nebst seiner durchlautigen Thusnelda in einer sinnreichen Staats-Liebesun-Helden- Geschichte dem Vaterlande zu Liebe, dem deutschen Adel aber zu Ehren und rümlicher Nachfolge* **: he aquí un título barroco para un acontecimiento barrocamente vivido en un estilo barroco, y en cualquier caso, por los resultados, ésta es una obra que testimonia, con una evidencia aún mayor que la ofrecida por Opitz, la coherencia de la Alemania «experimental» del siglo con el movimiento del resto de Europa. Desde luego, el *Simplicissimus* de Grimmelshausen figura como la más universal expresión narrativa del Barroco en Alemania. No es el momento de detenernos ahora sobre el valor y el carácter literario de este trabajo. Para nuestros fines conviene subrayar (como lo

---

* Señor, la cuestión no es quizá de mi incumbencia. Me complace la forma actual de hablar de las damas y caballeros y la delicadeza con que se deleitan y las formas de que gustan... *(N. de la T.)*

** Valeroso General Arminius o Hermann como valiente defensor de la libertad alemana junto a su célebre Thusnelda en una trayectoria heroica por el amor a la patria en honor a la nobleza alemana y de gloriosa trascendencia. *(N. de la T.)*

ha señalado la crítica con firmeza) que éste extrae algún tema de inspiración de los relatos de la picaresca, de los que hubo diversas traducciones en aquellos años, y que igualmente porta en sí el tema barroco del *desengaño* *, de la desilusión, con un movimiento perpetuamente insatisfecho de la búsqueda del significado del ser, que solamente se aplaca en una renuncia, en un ascético exilio.

Vincenti describe perfectamente el significativo grabado que adornaba ya la versión original del *Abenteurlicher Simplicius Simplicissimus*.

> Bien parece que el poeta mismo haya guiado la mano del artista. Una extraña figura con la cabeza de sátiro, con el cuerpo de mujer pero con un pie de palmípedo y el otro de macho cabrío que pisotea máscaras humanas esparcidas en el suelo, con una cola de pez y alas de pájaro, una espada en bandolera, tiene abierto en la diestra un volumen completamente ilustrado, en el que la mano izquierda apunta con el meñique un niño y con el índice un árbol. La mirada penetrante está dirigida al lector, y la boca parece pronunciar los versos escritos:
>
> Ich wurde durchs Feur wie Phoenix geborn
> Ich flog durch die Lûffte! wurd doch nit verlorn.
> Ich wandert durchs Wasser. Ich raisst über Landt
> in solchem Umbschwermen macht ich mir bekandt.
> Was mich offt betrübet und selten ergetzt
> was war das? Ich habs in diss Buche gesetzt,
> damit sich der Leser, gleich wie ich itzt thue,
> entferne der Thorheit und lebe in Rhue **.

No hay duda de que aquí el característico *werden* germánico se configura en formas típicamente barrocas, con un modo de sentir vinculado a la desmesura del hombre nuevo; y es siempre Vincenti quien subraya oportunamente ciertas expresiones del autor, «der Wahn betreugt», «Umbeständigkeit allein beständing»***. Y pensemos que de un modo consciente el autor señala que su poética no se acaba en el gozo del contar, sino que implica una intención moral alegóricamente oculta en las vicisitudes narradas.

Época de traducciones, época de experimentación, momento complejo en que Alemania se abre hacia el mundo para encontrarse a sí misma en un nivel común a las otras naciones europeas, llevando en sí misma una nueva inquietud análoga también a las demás naciones. Y, si la filosofía tiene un valor particularmente representativo,

---

* En español en el original. *(N. de la T.)*

** Nací del fuego como el ave Fénix./ ¡Volé por el aire!, pero no me perdí. / Viajé por tierra y mar / y me di a conocer por tales banalidades. / ¿Qué fue lo que con frecuencia me preocupó / y rara vez me deleitó? Eso lo escribí en / este libro, para que el lector, del mismo / modo que yo, se aleje de la ignorancia / y goce de paz. *(N. de la T.)*

*** «La ilusión engaña», «La inestabilidad es lo único estable». *(N. de la T.)*

diremos que esta época se manifiesta en el pensamiento de Böhme (piénsese en la doctrina del «Ungrund», de lo «Indeterminado» y en la concepción alegórico-metafísica que hunde sus razones en la tradición mística, pero que al mismo tiempo porta un nuevo sello de inquietud expresiva) y se supera y se renueva, y se abre a una nueva luz con la gran síntesis de Leibniz, que prepara al hombre para nuevas esperanzas humanas.

6. Conclusiones

Para concluir: en primer término, el estudio paralelo de las poéticas del XVII muestra cómo se dan los mismos elementos en todas las naciones —con las diversas características originadas por la fuerte vocación de las diversas culturas, en las diversas épocas y situaciones históricas—, de una manera prácticamente unánime. También Italia desarrolla en sí el mismo movimiento, con la secreta experiencia de un siglo en el que su cultura ha tenido todavía fuerza, y fuerza activa en toda Europa y en toda la cultura occidental; y así, superados ahora ya tantos prejuicios, se puede proceder convenientemente a ese estudio minucioso y específico de las poéticas barrocas, en las que se advierte una energía e intensidad tan inquieta, que debemos reconocer que han influido profundamente, durante largos períodos, sobre el pensamiento estético y poético del mundo en que vivimos. En segundo término, el uso históricamente determinado y delimitado de la noción de Barroco ayuda a colmar una laguna historiográfica entre Renacimiento e Iluminismo, proponiendo una figura emblemática que vuelve a dar significado y a unir entre sí a tantas obras que no estaban comprendidas en la otras dos nociones, y saca a la luz una parte de la formación del mundo contemporáneo. Por ello se comprende enseguida cuán inadecuada resulta la visión de quien pretende que todo el mundo moderno surge del Iluminismo. En realidad, lo que llamamos «mundo moderno» en sus fundamentos históricos significantes porta en sí, si acaso, el violento y vital contraste (aunque subsisten algunas contaminaciones) entre lo que llamamos «Barroco» y lo que llamamos «Iluminismo», y así se pone de manifiesto en la contradictoria complejidad y multiplicidad de perspectivas que le son propias. En fin, parece evidente que la legitimidad de servirse del «Barroco» como de una «categoría eterna», sea en sentido negativo o positivo, se muestra problemática y vinculada a particulares perspectivas metafísicas; mientras, subsiste obviamente el derecho —implícito en la misma naturaleza de nuestro lenguaje— de servirnos de él *analógicamente* con referencia a otros tiempos, situaciones y culturas.

(1959)

III

ESTRUCTURAS

La formación de Vico

Deus naturae artifex; animus artium, fas si dicere, deus.

... el buen método para estudiar o el objetivo de los estudios (consiste) en cultivar una especie de divinidad en nuestro espíritu.

G. B. VICO

Ciertamente hay que creer que la llave más segura para abrir un texto duro y áspero, como el de esa *Scienza Nuova,* tan llena de fantasía, hay que buscarla sobre todo en los pliegues del estilo, en un intento emotivo y, por tanto, cauto y sereno de aclarar las rigurosas razones internas de la escritura. Tal intención no puede parecer ilegítima si recordamos que Vico poseyó, de una manera insistente y casi con avidez, una reveladora conciencia, plenamente humanística, de las arduas dificultades del lenguaje y de las necesarias relaciones entre *elocuencia* y *filosofía.*

No nos detendremos en la atención, a veces por lo demás muy cálida, que prestó a estos temas en las *Institutiones Oratoriae* y en las *Note in margine all'Epistola di Orazio ai Pisoni* [1], pero, sin duda, debemos tener presentes sus sucesivos «ídolos» de escritor: sus experiencias del marinismo, con la admiración por Lubrano, más tarde su adhesión a la reacción purista de los *capuisti* y a la Arcadia: hilos todos que convergen en la formación de la trama extremadamente elaborada de su estilo; y, en fin, sus felices observaciones —un programa quizá o, mejor, el elevado límite de una voluntad espiritual—

[1] Que Vico no haya dado una gran importancia a estas sus *Artes dictandi* es algo, desde cierto punto de vista, bien comprensible. Pero ¿dejaremos por esto de lado un documento en el que el autor testimonia una sensibilidad de la palabra ligada incluso sutilmente a la naturaleza y al número de las vocales y de las consonantes? Los documentos más reveladores son a menudo los involuntarios. Por otra parte no parece que deban compararse estas *Institutiones* con la *Scienza Nuova:* es evidente que la doctrina de la obra maestra expone la eterna edad poética y mítica de la humanidad, un tiempo universal; aquí se trata, en cambio, de una *poética,* esto es, de un intento de definir los medios adecuados para la expresión de una facultad de persuasión, la elocuencia, propia de espíritus racionales y lúcidos. Véase el capítulo *De sententiis vulgo del parlare in concetti.* ¿Se puede entonces admitir fácilmente que Vico ha enseñado durante toda su vida verdades lejanas y no asumidas?

sobre *Le Accademie e i rapporti fra la filosofia e l'eloquenza* en un breve discurso pronunciado al inaugurar el cuarto año de la *Accademia degli Oziosi* (1737).

Dice, pues, Vico —y aquí, con un sutil tono acusador, se advierte una manifiesta conciencia de que la novedad de ciertas aspiraciones estilísticas es ya antigua— que es doloroso tener que constatar el desdichado divorcio entre la filosofía y la elocuencia, entre la dialéctica y toda la educación humana de las formas expresivas. Los filósofos griegos «escribieron» libremente «con una lengua que, *como un sutilísimo y puro velo de cera, se extendía sobre las formas abstractas de los pensamientos*» conservando una extraordinaria elegancia, casi áurea; pero la barbarie averroística o escolástica, con el estilo «empalagoso» de sus razonamientos, pierde toda delicadeza. También la filosofía cartesiana presenta un discurso tan sutil y complicado, que, «si por mala suerte se escapa alguno de los puntos en cuestión, le está negado al oyente entender nada del tema sobre el que se trata».

En su devoción por un estilo literario histórico y por el deseo de no sé qué remota familiaridad de la escritura, Vico intuye su propia diferencia respecto a los escritores de temas filosóficos de su época, y con un leve suspiro de melancolía reconoce que nunca se alcanzará la dignidad y la verdad de los latinos y los griegos hasta que las ciencias se enseñen totalmente desnudas de elocuencia [2].

En esta época de humanas razones se ha de entender la dificultad de la sintaxis de Vico, que, no sin una cauta utilización de «conceptos» barrocos y sutiles puntos de vista al precisar sus opiniones, aspira a hallar una atmósfera y unas formas similares a las latinas: un modo amplio y ágil de escribir períodos, quebrados en su interior por largos y divagantes incisos, pleno de sugerencias, que oscila continuamente, con un ejercicio arduo y fatigoso y a veces lleno de contrastes, entre la amplia abundancia de Cicerón y la brevedad resentida y solemne de Tácito.

Quizá habrá que buscar una primera causa de la «oscuridad» de Vico, precisamente en esa nada fácil tentativa de conjugar lo antiguo y lo moderno, precisamente en esa, diría yo, tensión del XVII en la forma humanística de escribir períodos. Pero hay otras causas: antes que nada, ciertas resistencias ofrecidas por una prosa siempre viva, que a menudo con su ímpetu rompe toda íntima regla con su desorden gramatical y sintáctico [3], por lo que se pasa de una forma de es-

---

[2] Se sabe que a este sentido humano de los valores de la elocuencia, a este «saberse expresar humanamente», aspira lo mejor de nuestra literatura actual. Hay que pensar que el recelo hacia la filosofía se haya visto afectado por un vacío literario. Pero nuestra aspiración se orienta hacia una filosofía expuesta mediante imágenes en una lengua antigua y al mismo tiempo moderna, en una lengua que rechace la abstracta frialdad de los términos técnicos, en una lengua sabia y madura.

[3] Sobre estas peculiaridades del estilo y del lenguaje de Vico, que se caracterizan

cribir períodos conseguida con la más correcta «callida iunctura» a un desorden libre de intermitencias gramaticales, lógicas, sentimentales.

No olvidemos además —y entiéndase esto con prudencia— el proceder «musical» de la reflexión de Vico en temas en primera instancia apenas aludidos y como reprimidos y sofocados, que desarrolla después, y lleva adelante siempre mediante vínculos más cerrados, de tal modo que una página ofrece muy a menudo sentido sólo en relación con el conjunto de toda la obra; y tampoco se nos escape cierta inestabilidad del lenguaje, bien por alguna incertidumbre y duda teórica, bien por una ondulación demasiado libre de los sentidos de las palabras, dispuestas a menudo a recibir muchas y disformes acepciones.

Estilo extremadamente elaborado, tensión propia del XVII en la forma humanística de escribir períodos, empuje de una prosa que a veces rompe sus propias íntimas reglas y razones, proceder mediante temas apenas esbozados y siempre abiertos, vagas ondulaciones de los sentidos y de las acepciones de las palabras con el gusto árido y sintético de los «pequeños librejos» «rebosantes de especulaciones», constituyen las reveladoras formas de este estilo: y aquí se han de entender las causas por las que Vico, σκοτεινός verdaderamente a veces en su forma de escribir (lo observaron por vez primera los perspicaces críticos venecianos del *Giornale dei Letterati*), requiere una lectura más atenta, benigna y paciente que ninguna otra

De hecho, menos oscuro hoy para nosotros que para los fieles cartesianos de la época, el lenguaje de Vico, habitualmente difuso, lleno de hábitos humanísticos y de complacencias y exactitudes técnicas y científicas, es siempre riguroso, apelando a firmes recursos del pasado y a menudo se quiebra dejándose llevar por un apasionado y directo apresuramiento, lleno de metáforas de objetos prontos a los sentidos y lleno de extraordinaria imaginación y sentimiento.

Así, si «una inspiración *heroica* eleva las frases a veces largas, nunca lentas» del *Discurso* cartesiano a la peligrosa elegancia de la geometría y al purísimo diseño de la sintaxis, cierta intelectual fantasía y quizá incluso lírico delirio de la razón agitan las páginas de la *Scienza Nuova:* véase la sutileza tan aguda de ciertas observaciones sobre el cambio de la idea del cielo en los antiguos, o la sensible penetración —más poética quizá que científica— de las estudiadísimas etimologías; o la encendida y feliz libertad al indicar los *caracteres heroicos y divinos* y las más gratas y laboriosas *Discoverte.*

---

por su ruptura improvisada, a veces con peligrosa libertad, pueden verse las perspicaces y largamente meditadas observaciones de Nicolini, pp. 67-70, de su estudio *La giovinezza di Giambattista Vico,* donde se dice que el estilo del filósofo, antes que un anhelado «método geométrico», parece a veces, en momentos de pronto arrebato o de reflexión demasiado rápida e intensa, tocar un caos extremadamente incierto.

Con un discurso siempre variado y siempre retomado, es ésta, con sus interrupciones, la elocuencia de Vico, esa faz de su pensamiento que nunca concede nada a las formas de una *enflure* fácil y demasiado disponible, pero que es superior educación, parangón y emulación con los grandes modelos en un sentimiento de la razón «sin miedo» cual es el de la verdadera filosofía.

Y si, por un lado, debe entenderse el *Humanismo* como una devota sumisión a las letras humanas y, por otro, como instrumento y medio de superior cultura educadora, siendo conceptos conectados entre sí, como idea de la vida que se apoya en el hombre, libre creador de la cultura, y casi centro de la realidad espiritual del mundo, ¿no ofreceremos, por tanto, la imagen de Vico en los dos sentidos: de un humanista nuevo y liberado?, ¿del heredero, del continuador, del renovador de la tradición humanística?

Ciertamente, en la sucesiva y rica variedad de su pensamiento, en su claro desarrollo, éste es el aspecto más genuino y constante del pensador: maestro de retórica, historiador, jurista, crítico literario, filólogo y, sobre todo, filósofo y escritor, Vico ofrece de sí mismo la compleja figura del hombre francamente comprometido en los estudios culturales, con un interés inquieto, abierto y atento siempre hacia todas las formas y todos los campos del saber: a tan alto nivel armonizan libremente las formas de la dicción, el prestigio y el mensaje del enseñante, la historia íntima de la formación del pensador; de aquí se eleva y configura el ideal de su filosofía.

Desde luego, ya desde su juventud, si hay algo cierto que nunca Vico hubiera compartido, es ese fugaz sentimiento de lo primitivo de un vago sabor rousseauniano, que, a decir de Eckermann, incluso llegó a afectar a Goethe:

> Desearía ser uno de esos que llaman salvajes, nacido en una de las islas de los mares del Sur, para poder, al menos una vez, gustar la esencia humana en su pureza, sin ningún falso sabor heterogéneo.

En cambio, Vico, instintivamente, desde los años de su formación, y luego con una conciencia cada vez más definida y reafirmada, comprendió que su destino tenía sólo sentido en la búsqueda de la verdad del hombre a través del estudio de la acción creadora de sus obras culturales, a través de la investigación de la genial energía productiva que se da en las formas cada vez más abiertas de la cultura y de la historia.

Nacido el 23 de junio de 1668, Vico vivió los años de su juventud [4]

---

[4] Ver el estudio ya citado de Nicolini, *La giovinezza de G. B. Vico,* Laterza, Bari, 1932.

Con expresiones ágilmente narrativas, que velan apenas, no sin cierto sabor de

en un barrio napolitano lleno de recuerdos antiquísimos, en el curioso ambiente de los libreros, rebosante de vida —en una época en que el hombre renueva su amor por las letras y el ocio—, lleno de libres y doctas discusiones: y es aquí donde la energía de su genio encontró las sugestiones necesarias para promover el camino de una singular misión cultural.

Por otra parte, de familia muy pobre [5] e inculta; de salud delicadísima, cuya fragilidad se acentuó por una caída cuando era niño, de la que se salvó milagrosamente; con una madre de «temple asaz melancólico», cuya influencia tan sólo fue algo contrarrestada por el «humor alegre» del padre, la vida de Vico puede entenderse como una lucha continua de la voluntad y de la fuerza moral contra las adversas disposiciones de la naturaleza: es más, un biógrafo idealista hasta la paradoja podría ver en su longevidad rescatada para el estudio casi una obra maestra de energía espiritual.

Por ese intenso y absolutamente humano deseo de desquite, el desarrollo regular de sus estudios está marcado por cierta agresividad y desazón, dictados a la vez por la agilidad de su ingenio, por el afán de destacar, por la «delicada complexión» de un natural sensible y reflexivo. Despachados en un año los estudios elementales, los cursos de «retórica» y de «filosofía» fueron interrumpidos dos veces por Vico, por pundonor, y por un afán de ir más deprisa: es más, una vez Vico fue preso de tanta desesperación acerca de las posibilidades naturales de su propio ingenio, que se permitió distraerse durante más de un año de uno de los cursos que había iniciado.

«De naturaleza melancólica y acre —como Vico dijo de sí mismo con justo conocimiento— cual tienen que ser los hombres ingeniosos y profundos, que con su ingenio deben resplandecer en agudezas y con su reflexión no deleitarse con falsas argucias», el jovencito so-

---

argucia partenopea, la copiosidad de la información, el estudio, con un color claramente local, pone en evidencia el ambiente de la juventud de Vico y las diversas razones de enfrentamiento y de punto de partida que determinaron el origen de una devoción tan tenaz como irrepetible e inquieta por los estudios humanos. Léase el amable primer capítulo sobre la vida de los libreros napolitanos del XVII, con las figuras de Valletta, bibliófilo; de Carafa, mecenas; de Bulifon..., y a continuación, las noticias convenientemente desarrolladas en el quinto capítulo, sobre su retorno a los estudios en Nápoles tras 1656. Conmueve la representación tan extraordinariamente libre de una vida que se conquista fatigosamente con toda la prudencia y el esfuerzo de un alma cándida; la serenidad de sus propias razones prácticas y la libertad por aquellos ideales.

[5] Dice Nicolini, patéticamente: «Y quién sabe cuántas veces, en los momentos de mayor estrechez, entre aquella gente que se impacientaba, resoplaba y decía palabrotas contra el *tasador* que valoraba las cosas siempre por debajo de lo esperado, no se habrá escondido, receloso y lleno de vergüenza el pequeño Giambattista, enviado por los suyos a procurarse mediante un *empeño* el poco dinero para el pan de la jornada». En otro lugar, el autor achaca la muerte en la infancia de tres hermanos de Vico, a las condiciones higiénicas de una vida miserable.

portó mal el orden impuesto en la escuela; una vez acabada su íntima lucha con las formas de la enseñanza jesuítica, lucha por otro lado ligada a los nerviosos complejos de su temperamento difícil y resentido [6], Vico mostró pronto su vocación por doctrinas, por cuestiones que, como veremos, excitaban su interés, debido además al desarrollo y las condiciones culturales napolitanos de la época; así, durante el curso de sus estudios, trabajó con denodado esfuerzo sobre textos de *filosofía* (Vico llegó enseguida a definir los términos de la problemática de su tiempo) y de *filología* (se había apropiado del latín de tal modo que llegó a escribir en esta lengua, de la que fue experto y por cuyo perfecto dominio mereció elogios); pero se ejercitó también escribiendo poesía y elaborando planteamientos estéticos sobre el arte; y se inicia en el estudio de la jurisprudencia, disciplina en la que se doctoró tardíamente.

Estamos todavía libremente dentro del mundo de sus aspiraciones, en su época de *humanitas:* y filología y filosofía, poesía y poética, derecho romano y heroico, serán entonces los temas fundamentales del pensamiento de Vico, la levadura de su voluntad estudiosa, ya desde la soledad de Vatolla. Entre tanto, su amor por las formas de la belleza poética nos muestra un rostro juvenil y sensible de «hombre de su tiempo»; y, si las composiciones y los ejercicios de este período no nos han llegado, sabemos, sin embargo —y queda viva huella en todas las pruebas siguientes en verso y, también, en la prosa más comprometida—, que fueron tratados con un estilo y un gusto totalmente conmovidos por extremas experiencias barrocas y concebidos con tanto ingenio y agudeza, que obtuvo el afectuoso elogio de un maestro marinista muy estimado por entonces en Nápoles: Lubrano [7].

Ésta fue la juventud intelectual de Vico, con una tendencia todavía incierta entre la filosofía y la poesía. La decisión se tomó al parecer en aquel período —llamado de «autoperfeccionamiento» (de 1687 a 1695)— en el que Vico, solitario lector en Vatolla, trabajó intensamente en su preparación erudita y espiritual. Fue en aquellos años cuando tomó fuerza su irritación metafísica y su espiritual insatisfacción por la agitada cultura contemporánea.

En una famosa página de la *Autobiografía,* Vico condena con in-

---

[6] Sobre el temperamento de Vico pueden verse las oportunas observaciones de Nicolini, *op. cit.*, pp. 29-30. Y además las de Croce, «Intorno alla vita e al carattere di G. B. Vico», en la p. 185 del estudio sobre *La filosofia de Giambattista Vico,* Laterza, Bari, 1922.

[7] Sobre este episodio y sobre la amable confrontación de las dos composisiones (de Lubrano y de Vico) acerca de la *rosa,* véase la *Autobiografía* (pp. 8-9, ed. Laterza, 1929) y también a Nicolini (*op. cit.*, pp. 37-38). Ciertamente hay una razón si De Sanctis, como recuerda agudamente un crítico, pasó a través de los siglos intermedios de la literatura italiana ¡«con una rosa en la mano»!

geniosa acritud casi *acariâtre* de discurso, los temas filosóficos de la cultura de sus días. Se diría que tras la victoriosa reacción teorética contra el eclecticismo racionalista de Cornelio, de Di Capua, de D'Andrea, no hubiera necesidad de añadir también al margen una especie de *divertimento*. Pero o Vico se dejó arrastrar por la pasión o el resentimiento hacia quien fingía no comprenderlo, o, con su gran mérito de literato, no vaciló en mostrar sus poderosas cualidades de polemista; de hecho dejó de lado los méritos de aquellos inteligentes «partidarios de la nueva filosofía». Y, desde luego, habían tenido un mérito: sobre todo el de haber dado ejemplo de una experta, sutil y nueva sensibilidad ante los problemas; con la violencia necesaria de un choque se reavivó así una reflexión todavía encerrada en el rígido escolasticismo jesuítico, y se aportaron nuevas informaciones, abriéndose libres contactos con el gran pensamiento europeo contemporáneo.

Es más, se puede dar por cierto que sin ese período de tiempo ágil e inquieto por sus formas de reflexión y sus debates, sin su hábil y problemático escepticismo lleno de vida espiritual, el mismo pensamiento de Vico no habría encontrado estímulos y puntos de partida [8]; de hecho, muchos de los problemas, por ejemplo literarios y jurídicos... que más tarde puso de manifiesto, le fueron ofrecidos por aquel discurso filosófico amplio e infinitamente lleno de interés, poco dispuesto, al menos antes de la difusión de la filosofía cartesiana, a definiciones metafísicas absolutas.

Los años de soledad en Vatolla son, por tanto, años fructíferos, muy fructíferos; tras haber vivido largo tiempo «comprometido en poetizar», Vico va encontrando, por vías insólitas y un tanto dignas de Dédalo, en la búsqueda de los fundamentos de la ciencia del gusto, su destino filosófico.

Ya De Sanctis [9] representó dramáticamente a Vico como una expresión del genial resentimiento de nuestro humanismo histórico, y amante del pasado y de los recuerdos, contra el radical antihistoricismo de las victoriosas filosofías foráneas, tan difundidas y, por así decir, de moda en Nápoles en aquel entonces:

---

[8] Y estamos de acuerdo con Nicolini, *op. cit.*, p. 99, cuando afirma que «si no se hubiese pasado de la metafísica de tipo medieval a la duda metódica y al método geométrico, del galenismo a la *acatalepsia*, de los glosistas y bartolistas a los eruditos del derecho del Renacimiento ítalo-franco-holandés y, en suma, a todas las posiciones condenadas en la *Autobiografía*, la cultura napolitana habría permanecido en la laguna Estigia en que se encontraba en torno a 1650, y al autor de la *Scienza Nuova*, además de los *estímulos*, le habría faltado casi la *materia sobre la que trabajar*.

[9] F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, nueva ed. al cuidado de B. Croce, vol. II, Laterza, Bari, 1925, pp. 283-285. ¿Convendrá recordar además (con la ayuda y la autoridad de Croce: *La filosofía de G. B. Vivo*, p. 88) que Vico —*aunque era, y quizá porque era, napolitano*— no nombró nunca a sus dos grandes antecesores, y que renegó además del mito de la antigua sabiduría itálica?

> Alentaba en él el espíritu mismo de Bruno y Campanella. Se sentía conciudadano de Pitágoras y de la antigua sapiencia itálica... Aquella *tabula rasa* de todo el pasado, aquel desprecio de toda autoridad, de toda erudición lo herían en sus estudios, en su creencia, en su actividad intelectual... Era la *resistencia* de la cultura italiana que no se dejaba absorber y estaba encerrada en su pasado, una resistencia de genio que buscando en el pasado, encontraba el mundo moderno.

Este resentimiento, esta *resistencia* se consolidaron en Vatolla; en aquel trabajo solitario se construyeron los instrumentos para su defensa; está claro, sin embargo, que a Vico, del humanismo debió de impresionarle, sobre todo, ese espíritu inquieto de católico agustiniano que fue el de Petrarca, y que en sus formas de renovado platonismo alimentó con su savia numerosas causas del feliz renacimiento del hombre y de los estudios humanos y naturales [10]. Véase en la *Autobiografía* (ed. cit., p. 10):

> Se encontró, pues, en medio de la doctrina católica en torno a la materia de la gracia, particularmente con la lección de Ricardo, teólogo de la Sorbona... el cual... expone la doctrina de San Agustín, como situada en el medio de dos extremos entre calvinistas y pelagianos.

Fue este agustinismo, nuevamente intuido a través de la escuela neoplatónica de la Academia florentina, el que le ayudó, el que le ofreció el sólido punto de partida para ir más allá, particularmente con aquel principio metafísico fundamental, a saber:

> así como la idea eterna crea y extrae de sí la materia, el hombre, como un espíritu seminal, que él mismo se forme *(Autobiografía,* p. 13).

Aquí se halla la razón teórica más íntima del Vico joven, aquí el más devoto sentido de su formación cultural: y, ciertamente, el sentimiento de la *humanitas* no tiene, no puede tener, el vehemente entusiasmo de los primeros tiempos, el sentido festivo y resplandeciente de la vida que poseyeron algunas corrientes literarias, artísticas, políticas, metafísicas, del clímax renacentista, la alegría sin límites del hombre que se encuentra a sí mismo y a su propio destino en paz con el mundo y con su belleza; y no tiene, no puede tener, la angustiosa inquietud del *homo universalis,* ni los líricos delirios naturalistas de los físicos, ni las trepidaciones estéticas llenas de latente vehemencia de los filósofos de la luz.

La gloria del Humanismo con su libre grandeza había pasado; y, acosada y a menudo vilipendiada debido a ciertos motivos por los cartesianos y a otros por los hombres de la Contrarreforma, había perdido el entusiasmo y el impulso de su heroico furor: a sus nuevos

---

[10] Sobre el sentimiento católico del humanismo, véanse los estudios de Toffanin.

cultivadores, también a Vico con sus magnánimas nostalgias, les quedaba una especie de orgullo humillado y desolado, pronto a convertirse en sutileza de ingenio crítico y reflejado en un tono «modesto», en una condición de defensa erudita. Se podrá así decir adecuadamente que a Vico le es inherente no tanto una *filosofía humanística,* cuanto una *filosofía del humanismo,* y que él cierra una etapa de estudios para abrir otra: se trataba, en suma, allá donde la historia había sido descubierta, estudiada y amada en su ingenua actividad, de encontrar las leyes de la historia; allá donde la filología había sido una entusiasta práctica vital, de definir el sentido de la filología en un método universal, y al mismo tiempo manifestar el valor de otros aspectos, problemas e íntimas relaciones de la cultura humanística: derecho humano, derecho civil, relación entre religión y filosofía, doctrina del mito, poesía y poética.

Vico, por tanto, en su discurso, tuvo siempre presente lo útil que era para el hombre una educación literaria, capaz de expresar por símbolos plásticos, ora violentos, ora moderados, las verdades más abstractas y capaces de ofrecer al lenguaje teórico una sensible y noble verdad de imagen viva.

A tal instancia, que con la ayuda también de una lectura, realizada con un espíritu nuevo, de un fragmento de Schlegel *(Athenaeum,* 451):

> A la armonía se llega tan sólo mediante la unión de la filosofía y de la poesía: incluso a las obras más universales y perfectas de la poesía y de la filosofía parece que aisladas les falte la síntesis última,

parece resurgir para nosotros con nueva y vigorosa energía, responden por otra parte los cuatro «autores» que el filósofo considera sujetos fundamentales y constantes de su meditación: Platón, Tácito, Bacon, Grocio.

> Con estos estudios, con estos conocimientos, con estos cuatro autores que él admiraba sobre todos los demás, con un deseo de adaptarlos al uso de la religión católica, Vico comprendió al fin que no existía todavía en el mundo de las letras un sistema en el que armonizar la mejor *filosofía,* cual es la platónica subordinada a la religión cristiana, con una *filología* que tuviese necesidad de ciencia en sus dos partes, que son las dos historias, la una de las lenguas, la otra de las cosas, y a partir de la historia de las cosas se centrara la de las lenguas, de tal modo que semejante sistema compusiese amigablemente las máximas de los sabios de las Academias y las prácticas de los sabios de las Repúblicas *(Autobiografía).*

Este completísimo programa filosófico muestra a un Vico llegado ahora ya a la manifestación y a la conciencia de su propio problema fundamental. Pero, en realidad, a tal conciencia no llegó más que tardíamente, siguiendo un itinerario mental, que debe ser analizado mi-

nuciosamente para comprender su intención. Así, desde las *Orazioni Inaugurali,* donde este límite apenas se anuncia, hasta la *Scienza Nuova,* se forman lentamente y se distinguen con sutileza, siguiendo un desarrollo verdaderamente sostenido por una coherente continuidad espiritual, los elementos de esta compleja intuición global: así, Vico, salido del juvenil delirio de los *Affetti di un disperato,* de esa absoluta insatisfacción de una vida disforme y de un oscuro recuerdo, hallaba un camino nuevo y fecundo, una posibilidad amplia y distinta de comprensión del mundo.

El itinerario de este pensamiento hacia la verdad lo podemos encontrar no ya en una zona de inquietas e inciertas búsquedas en un ferviente deseo de formación cultural, sino en la zona de las cálidas construcciones del camino original de la invención filosófica. El primer momento de esa acción —ese maravilloso instante en el cual el pensamiento crece con franqueza casi orgánica, sin haberse todavía encerrado en la rigidez geométrica del sistema— puede situarse en el primer decenio del siglo XVIII: el tiempo de las *Orazioni inaugurali,* del *De ratione,* del *De Antiquissima* [11].

Nombrado profesor de elocuencia en la Universidad de Nápoles, es precisamente en las introducciones a sus cursos donde se puede entrever con qué aguda y sutil conciencia Vico intuye el malestar de la cultura y de la civilización, en aquellos años tan quebrantados entre la Contrarreforma y la Revolución.

En la abierta alternativa a un tradicionalismo dogmático limitado en sí mismo y capaz de limitar las investigaciones, y de una voluntad de absoluta y reconquistada libertad racional y científica, la elección de Vico está en la dirección necesariamente indicada por el desarrollo y por la formación de su espíritu, de su «cultura», o sea, siguiendo la natural y genuina tendencia hacia un *Aufhebung* de sabiduría historicista, en que no fuesen destruidas, sino superiormente conciliadas, las disformes razones de una oposición que a veces aparecía como dramáticamente radical, definitiva. En las *Orazioni Inaugurali* se advierten los pasos hacia esta anhelada tesis: si, por un lado, al comienzo, con entusiasmo humanístico hacia la actividad del espíritu, la «autoconciencia», el «conócete a ti mismo», llega a ser el fundamento metódico que da vida a la cultura en una especie de divinidad del espíritu, por otro, llega a ser el principio de una ideal unidad y armonía de la vida con la sabiduría: y «necio» (Petrarca habría dicho

---

[11] Llegados a este punto, además de Banfi, *Introduzione a la Scienza Nuova* (antología de pasajes escogidos y unidos según el plano general de la obra, Mondadori, Milán, 1938), será útil el texto de Macrí, «L'Estetica del Vico avanti la Scienza Nuova». *Convivium,* núm. 4, 1939, pp. 423-458. Véase del mismo autor también el texto «Poesia e mito nella filosofia di G. B. Vico», *Archivio di storia della filosofia italiana,* año IV, fasc. III, 1937.

«idiota») parece ser quien, fuera de esta conciencia de sí, se sitúa también fuera de la ideal «sociedad literaria», que es condición del progreso y de la continuidad del saber para los fines de la civilización y de la humanidad.

En una segunda etapa, además, este fundamental «conócete a ti mismo» se extiende a una conciencia de la actividad creadora del espíritu humano (conciencia ya también implícita, si bien no rigurosamente deducida, en aquella neoplatónica intuición: «Deus naturae *artifex; animus* artium, fas si dicere, *deus...*», «expressissimum *dei simulacrum est animus...*» *); y aquí, en esta actividad continuamente productiva, se aplacarán esas inquietudes, esas controversias que apremiaban dentro de una mente tan devota a los estudios y, a la vez, en un contraste fecundo y ya dispuesto a la composición, tan abierta a los agitados problemas de la época.

Si bien en una fase todavía ahistórica, en la *VI Orazione Inaugurale* la consciente urgencia de estos problemas muestra un íntimo y latente entusiasmo, una pretensión de manifestarse y abrirse: «es aquí —diremos con Macrí— donde se hallan los cimientos de los tres grados del espíritu»; y es en la significativa *dissertatio De nostri temporis studiorum ratione* donde estos temas se encuentran libremente, donde el primer período de la formación y de la «construcción» de la original visión universal de Vico se precisa con una propuesta de reforma en la ideal dirección y valoración de los estudios, propuesta que es al mismo tiempo una neta y bien conquistada posición interna hacia los nuevos tiempos de la cultura. Con el *De antiquissima* se tendrá ahora ya el nudo de la nueva idea metafísica y metódica: «la primera forma de la gnoseología de Vico», como dice Croce.

En el itinerario que desearíamos delinear, el *De ratione* representa una disensión que se agita en el espíritu de Vico: una especie de *querelle* entre los antiguos y los modernos, entre la ciencia clásica y la ciencia nueva: «Utra ratio rectior meliorque, nostrane an antiquorum?» **. Con un sentido completamente renacentista y abierto de la progresión de la ciencia, Vico afirma ya enseguida, desde el principio, que sin duda nuestro mundo es más justo y más beneficioso que el antiguo, pero con un gesto de humana y sabia prudencia añade que debe aclararse si nuestras ventajas llevan al fin a perder los bienes que tenían los antiguos, o si se han mezclado con nuevos males: de cualquier manera, hay que procurar evitar los males de la nueva cultura renovando los bienes de la antigua. La cultura humanística tiende felizmente a lo interior y se amplía para incluir en sí los temas vitales y aceptables del nuevo racionalismo: Bacon, Galileo, Descartes.

---

* Dios es el artífice de la naturaleza; el espíritu de las artes, si está permitido decirlo, un dios..., el espíritu es la imagen más semejante a Dios... *(N. de la T.)*

** ¿Qué juicio es más acertado y mejor, el nuestro o el de los antiguos? *(N. de la T.)*.

Y ya tenemos aquí vagamente delineada una forma dialéctica, una abierta y expedita mentalidad de conciliación: con la ayuda de la imprenta y de los organismos universitarios (aunque estos amenazan con peligros nuevos e inevitables), el deseado humanismo extraerá una rica utilidad de las formas más recientes de la cultura:

> Sed illud incommodum nostrae studiorum rationis maximum est, quod, cum naturalibus doctrinis impensissime studeamus, moralem non tanti facimus... * (p. 90).

En un libre deseo de revalorizar las ciencias morales, descuidadas, y además no sistematizables en la cultura de la época, está el tono fundamental, la resuelta franqueza de esta investigación en su apremio más vivo: y palpita aquí cierta evidente analogía con la situación de la cultura romántica respecto al iluminismo, y más tarde con las formas de esa «reacción al positivismo», que precisamente en nombre de los intereses del arte y de la moral, desde Bergson a Croce, buscó los nuevos intereses de nuestro siglo. En realidad, también después en Vico la «conciliación» fue más bien deseada y aparente que efectiva; él, como suele ocurrir, estuvo totalmente prendido por su amor a los estudios humanos, y dejó de lado —o tuvo siempre por secundarios— las secretas razones de la naturaleza. Ya en el *De Antiquissima Italorum Sapientia,* donde por primera vez aflora la nueva doctrina fundamental de la relación entre la *verdad* y el *hecho,* ya —repito— en el *De Antiquissima,* el interés prestado a los estudios naturalistas es escaso, casi diría que está ausente, respecto a una fe largamente sostenida

> en la tradición humanística, como expresión de una concreta sabiduría, inmanente al desarrollo mismo de la humanidad

y capaz de concordar, en las formas del sentir católico, como dice un crítico, «con la verdad revelada por el Cristianismo».

Por lo demás, en este sentido tendrá que entenderse, desde luego, su entusiasmo por Bacon; o sea, más bien como el afecto hacia esas vitales aspiraciones de un feliz *regnum hominis* en el mundo, según un pensamiento productivo y progresivo *(Knowledge is power)* que como una atención dirigida a un preciso y ordenado nuevo órgano de búsqueda experimental.

En el *De Antiquissima,* Vico —a través del estudio de la lengua *(ex linguae latinae originibus)*— quiere reconstruir las formas antiguas de esa primitiva sabiduría itálica tan fabulaba por los poetas. Y

---

* Pero lo más grave de nuestro sistema de estudios es que, aunque nos dedicamos con extraordinario afán a las ciencias naturales, no nos preocupa tanto la moral... *(N. de la T.)*

puesto que, ya desde ahora —y es una idea que tendrá a su modo gran desarrollo más tarde—, el lenguaje le parece al filósofo el símbolo en el que se deposita un pensamiento originario universal, un pensamiento de acción y de costumbre de los primeros pueblos, es precisamente en él donde es necesario identificar los vestigios de una sabiduría ilustre y popular, auténtica por su propia naturaleza. Es precisamente en una identidad encontrada en el uso antiguo de la lengua, donde Vico adquiere conciencia de una reciprocidad de *verdad* y de hecho: «*Latinis verum* et *factum* reciprocantur, seu, ut Scholarum vulgus loquitur, *convertuntur*» *. Y puesto que de esto se conjetura que en Italia los antiguos sabios estaban de acuerdo en estas verdades, que *verum ipsum factum*, y por eso Dios es la primera verdad, porque es el primer Factor, es natural que la antigua cuestión de las relaciones entre la sabiduría divina y la humana venga resuelta de forma adecuada al sentido de una larga tradición del pensamiento filosófico: es decir, que Dios tiene una imagen *sólida* de las cosas y el hombre una imagen *incompleta*, que el hombre, en fin, tiene un saber limitado y parcial respecto al infinito libre y absoluto de Dios. Entonces, ¿el hombre estará condenado a un continuo ejercicio relativista?, ¿o deberá refugiarse en la fe? No, el hombre poseerá verdadera ciencia, pero sólo en el punto en que reniegue del vicio original de nuestra *brevitas* y proceda con operaciones semejantes a las de la ciencia divina, con un libre *hacer* y *crear*, es decir, como se experimenta, por ejemplo, con las matemáticas y la geometría. Es más, Vico va señalando una especie de jerarquía de las ciencias, cuya verdad y certeza va degradándose en relación con su «inmersión en la materia», donde hay cierto claro presentimiento de la «mente pura» de la *Scienza Nueva*.

Sin embargo, Vico encontraba en el mundo cultural de su tiempo dos fuertes oposiciones, según los eternos sentidos *dogmático* y *escéptico*, a la fértil intuición aquí apenas esbozada: por un lado, en las formas del cartesianismo, con su calamitosa fe en la razón, y, por otro, del relativismo de ciertos brillantes e inquietos grupos intelectuales napolitanos. Con las réplicas de estos opositores tuvo que vérselas [12].

Contra Descartes Vico intentó, con una crítica muy original, demostrar la falta de fundamento del «primer» lógico-metafísico, del

---

* En latín hay una reciprocidad entre la verdad y el hecho o, como se dice en las Escuelas, *se intercambian. (N. de la T.)*

[12] Para una aclaración más amplia y exhaustiva de este período de la reflexión de Vico, conviene ver todo el capítulo I del estudio de Benedetto Croce, *La filosofia di G. B. Vico*, Laterza, Bari, 1922. Con extraordinaria autoridad y evidencia teorética delinea aquí el autor la situación cultural y la posición filosófica de la *primera forma de la gnoseología de Vico*.

cogito. El escéptico no niega la evidencia del *cogito,* no niega la *autoconciencia:* el escéptico pretende vivir y estar bien y se beneficia de su misma suspensión del asentimiento: el escéptico niega que de esta conciencia *vulgar* e *inmediata* (que garantiza sólo un *estar allí*, un *existir*) se pueda deducir ciencia alguna: del pensamiento se ignoran incluso las causas; él no es la causa de que yo sea una mente, es solamente el signo.

El argumento agustiniano de Descartes contra los escépticos es insostenible; el nuevo fundamento no satisface; en cambio, Vico, contra los escépticos, se remite a un principio que le parece indiscutible: «scientia divina humanae regula». Dios es la comprensión de todas las causas; nosotros, los hombres, conocemos la verdad sólo de aquellas cosas de las que «nobis elementa fingamus»: el saber es un *scire per causas,* no las causas en el sentido galileico de funcionalidad, ni en el sentimiento espinosiano de un sistema universal de relacionalidad racional, sino en el sentido escolástico de causa eficiente y final: «de modo que la racionalidad del mundo es la causalidad divina que, en cuanto tal, sólo es conocida a la autoconciencia de Dios» (Banfi).

Al hombre le queda un fundamento de certeza —según aquella distinguida doctrina, si bien un tanto débil, de la *abstracción* del punto y de la unidad— sólo en el saber matemático; ¡y parece casi irónico, por una cierta «desesperación de la verdad» (Croce). Pero Vico, además de haber alcanzado ya algunos puntos fundamentales sobre los que construir su sistema (el principio de la conversión de la *verdad* y del *hecho;* la *fe en la validez —absoluta,* en cuanto operativa y arbitraria— de las matemáticas), se ve ayudado además por su antigua formación humanística, por su amor al mundo de la «autoridad»: un paso más, y la nueva doctrina se manifestará como el fundamento de una concepción que exalta al hombre como actor y creador de la vida de la historia.

Entre tanto, en la platónica doctrina de las formas, de las *guise,* que se mueve con un agudo sentido de lo «particular» y de lo «sintético» y que es animadora de los divinos «conatos» en el mundo, una vasta tradición renacentista armoniza con la simpatía por el naturalismo experimental. Así, frente a la rígida condena racionalista, Vico encuentra el modo de dar nueva vida a esos temas de la *experiencia* y de la *autoridad,* que siempre le habían sostenido en sus investigaciones y que eran además los temas varios y complejos de la vida de la cultura. Vico viene así a poner en duda el confiado dogmatismo del método deductivo-matemático del gran filósofo francés, vuelve a proponer una antigua serie de cuestiones que, con inapelable juicio, parecen ya resueltas y como enterradas para siempre.

Respecto a otros estudios que representan, a veces con gran autoridad teórica, a un Vico ya concluso, ya llegado a sus resultados finales, este esbozo de historia del pensamiento de Vico quiere ser la pro-

puesta de un trabajo que pone su atención en las mínimas junturas, en las mínimas variaciones del pensamiento y de la conciencia. Una tal lección, experimentada a pesar suyo sólo dentro de los modestos límites concedidos a la índole de la tarea y que se preocupa por seguir la lentitud orgánica de un íntimo desarrollo, parece particularmente atrayente, orientada como está a la formación reflexiva de un autor, cuya sistematicidad, siempre viva, nunca cerrada, está llena de libres fermentos, de constantes llamadas.

El período de la vida de Vico que va desde 1712 a 1720 es fundamental en el desarrollo de su filosofía: como ha dicho uno de sus estudiosos más autorizados [13], es éste el período en el que se realizó en el espíritu del filósofo «la admirable revolución por la que desde la filosofía, todavía inmadura e intelectualista del *De Antiquissima,* pasó» a la original «filosofía, sistematizada más tarde definitivamente tras innumerables tentativas de definición provisional, en la última *Scienza Nuova*» (editada en el 1744). Acerca de esta época, especialmente inquietante para la naturaleza de nuestra investigación, son escasas las informaciones y los datos: y es sabido que el mismo Vico, en la *Autobiografia*, no se detiene en pormenores. Sin embargo, sus preocupaciones están bien determinadas: por un lado, las investigaciones para la estudiadísima compilación del *De rebus Antonii Caraphaei* (1716) profundizan su experiencia y conocimiento de la historia en sus movimientos particulares; por otro, las más libres reflexiones sobre Grocio renuevan, en un sentido más amplio y universal, abierto también a una conciencia de las diversas razones del derecho natural, sus antiguos estudios jurídicos.

Incluso el resumen que nos ha quedado de un discurso o lección inaugural a los cursos universitarios (1719), a partir de la cual él mismo reconoce que se ha desarrollado después su pensamiento, no puede servirnos para ilaciones demasiado precisas. Se podrá intuir —relacionando el sentido de aquel discurso con el de las obras contemporáneas— la persistencia de un contradictorio cartesianismo, con un distinto sentimiento apasionado de la vida espiritual, como un neoplatónico «círculo» en el que toda la ciencia parte de Dios y a Dios retorna («a circulo ad Deum redire») por una infinita tensión; y quién sabe si aquí no es posible entrever, bajo las formas geométricas, una metafísica finalista de tipo barroco-renacentista, en la que el universo, ordenado siguiendo los planos de un cosmos ideal, es en cada una de sus partes esfuerzo y voluntad («conato») para hallar la pureza de aquel divino orden. La metafísica del *De Antiquissima* parece desarrollarse en una teoría del movimiento; y si se debe prestar

---

[13] F. Nicolini, «Nota» (p. 427) a la edición de los *Scritti storici* de G. B. Vico, Laterza. Véase la «Nota», p. 761, en la edición del *Diritto universale,* parte III, Laterza, 1936. Es de consultar también la citada introducción de Banfi.

oídos a Vico, en ocasiones inexacto al referirse a sí mismo —aunque aquí no lo parece—, en tal teoría se introducen ciertas relaciones entre la *filosofía* y la *filología* («ut philologiam... philosophiae submitterem»), que serán motivo profundo y constante de meditación para un pensamiento siempre insatisfecho.

Pero hablábamos de la experiencia histórica que aparece consumada en el *De rebus gestis;* y ciertamente (más allá de la declarada noción didáctica de la historia como ejemplo y maestra de vida, declaración debida a una inevitable obligación retórica en el *Proemium)* el método de trabajo se revela —incluso en la moderada idealización del héroe— de una conciencia extremadamente compleja, si nos enfrentamos con la figura del protagonista con todas las ayudas, desde todos los ángulos, con un claro sentimiento de las vicisitudes específicas y generales de la vida política de la Europa de la época. Y no escapa ya Vico a cierto gusto suyo por las sentencias y las máximas: devoto homenaje al saber del siglo, por un lado, y, por otro, habilidad educada en resolver con concisas y lacónicas explicaciones el sentido de los acontecimientos y de los gestos; pero sus ideas morales y sociales, sus pensamientos sobre los hechos, las propuestas iusnaturalistas no sofocan nunca los vivos y artísticos elementos de su trabajo: o son inevitables y oportunas consecuencias de la narración, o desempeñan un papel adecuado en los discursos de los personajes; de este modo Vico utiliza argumentos del derecho natural, sobre todo por boca de Carafa, conservando, con cierta frialdad, una actitud objetiva. Pero tal disposición durará poco: aparte de su renuncia a comentar directamente a Grocio, porque es un autor herético, su crítica en defensa de la autoridad y de la Iglesia se dejará sentir pronto. Así, su interés por la historia, unido al del derecho y al de la poesía y las poéticas, hallará su justificación universal en ese círculo de la vida espiritual que parece ya aflorar en sus instancias unitarias, con la voluntad y la energía de un sistema renovador.

Precisamente en 1720-1721, con las obras *Sinopsi del diritto universale, De universi iuris principio et fine uno, De constantia iurisprudentis,* parece que tal sistema nuevo va tomando forma: el interés de Vico se precisa aquí en sus temas fundamentales, en algunos definidos, muy definidos mitos de su pensamiento. Se puede decir que la «Sinopsis» es casi como un primer informe, un esbozo de la *Scienza Nuova,* un anuncio todavía inquieto y vago; si se pudiera aquí seguir una verdadera historia interna de los problemas, tendríamos la prueba de ello; ciertamente después será abandonada o, en gran parte, integrada en la idea de la *historia,* esa doctrina metafísica, ese tender *in infinitum* que aquí brunianamente se atribuye al hombre; pero es aquí, desde luego, donde se plantea la exigencia de una distinción entre lo *verdadero* y lo *cierto;* es aquí donde se plantea el problema de los orígenes del derecho y donde se propone la descripción de sus

diversas etapas internas; es aquí donde se muestra el mito de los *ex lege,* y el de la aparición de las «aras, de las bodas, de los tribunales»; y es en conexión con este tema central del derecho, donde se delinea el esbozo de la segunda gnoseología de Vico, con el gradual desarrollo de las formas de conocimiento entre «los hombres que primero *advierten* las *cosas que conciernen a los sentidos,* después a las *costumbres* y, finalmente, *a las cosas abstractas*», de modo que los niños «comprenden sólo lo particular, y no se saben explicar más que por semejanzas»; es aquí donde se formula todavía *in nuce* la cuestión del nacimiento de la poesía, como forma primaria y universal de expresión; es aquí donde ya se manifiesta la sutil y casi barroca fantasía etimológica y cronológica.

Un trabajo éste particularmente «embrollado y muy fantástico», como dijo Anton Francesco Marmi en una frase que reproduce Nicolini: desde luego, no se ve todavía la armazón del sistema, las cuestiones yacen a menudo como dispersas y quebradas, pero en todas partes se advierte un cierto aire libre de novedad, un sentido de abierta conquista, asistiendo con placer a una secreta discusión de la mente consigo misma, para captar un pensamiento nuevo y difícil, lleno de nexos internos, cuyas formas se vislumbran todavía oscuras e imprecisas en el espíritu del filósofo; y quien lee se encuentra inmerso como en una imprevista y rauda tormenta.

En el *De universi iuris principio et fine uno* (1720), la intención sistemática [14] se evidencia enseguida ya a partir de su muy significativo título; para Vico, además —se ha dicho en las primeras definiciones—, la jurisprudencia es todo el saber humano: es el punto de unión entre la filosofía, la historia, la filología y el derecho, en cuanto en él confluyen principios eternos y verdades de la razón y la voluntad activa e histórica de los hombres, aplicadas a adaptar el derecho a los hechos.

Con un método rigurosamente deductivo, Vico hace derivar

---

[14] Véase en el *De Opera proloquium: «... proponerem de uno principio,* in quo universa divinarum atque humanarum rerum notitia demonstrata constaret...», «... ut *philologiam,* qua oratores ornantur maxime, *philosophiae submitterem...».* «... Eternantur, ex ipsa verorum natura, quae si rite et ordine disponantur, alia seruntur ex aliis, te iam ante animo perspicere affirmabas [F. Ventura, a quien está dedicada la obra] ex iisdem principiis, quibus me tam multa et nova et vera de divinae et humanae eruditionis scientia confecisse dicebas, innumera et vera et nova sequutura, quae ne ipse quidem suspicare nedum providere unquam possen.» [«... trataría de un solo principio, en el que estuviera contenido todo el conocimiento de las cosas divinas y humanas...», «... de manera que la filología, que es ornato sobre todo de los oradores, la supeditaría a la filosofía...». «... Se perpetúan por la misma naturaleza de las verdades, que si se disponen adecuada y ordenadamente, unas proceden de otras; tú ya afirmabas antes darte cuenta, que de los mismos principios con los que decías que yo había tratado tantas novedades y verdades sobre la ciencia del conocimiento divino y humano, seguirían innumerables y nuevas verdades, que ni siquiera yo mismo podía sospechar y en modo alguno prever.» *(N. de la T.)*]

todas sus definiciones como necesarias consecuencias de la idea de Dios: y la intuición sistemática, todavía estrechamente neoplatónica que aflora de esta investigación, parece ahora ya haber olvidado (aunque se renovará) la vieja concepción metafísica de las relaciones entre *verum* y *factum,* y despierta un tanto la sospecha de una renuncia a ese sentimiento humanístico que parecía ser el principal incentivo de la voluntad especulativa de Vico: la Verdad evidencia ser aquí lo que está determinado *por la conformación de la mente al orden inmutable de las cosas*. Es más, él combate el puro humanismo (epicúreo y estoico) de los iusnaturalistas que, en la búsqueda de los principios universales del derecho, querían basarse sólo en la naturaleza humana; e intenta definir, en cambio, en ese su diseño finalista, la idea de un derecho eterno y divino, digno de la integridad y de la pureza del primer hombre, único modelo y principio del sistema humano de las legislaciones y de los deberes sociales. Vico diseña así una continua lucha cristiana en el corazón del hombre, que corrompido por la voluntad de lo particular (egolatría), sin embargo, no ha apagado en sí las razones divinas y universales de la verdad.

Si *virtud* es voluntad de *verdad,* en cuanto combate contra la *cupiditas,* la *justicia* es la misma virtud, en cuanto encauza y equilibra lo útil. Para entender, en fin, el espíritu del libro, que procede con una extraordinaria agilidad y complacencia en la descripción de las diversas etapas de la idea en sus determinaciones fenomenológicas universales, véase el *Caput ultimum,* en el que se afirma que el derecho, concedido por Dios al hombre, pasando a través de las formas sucesivas y necesarias de su desarrollo (monástica, económica, heroica, estatal, etc.), retorna a Dios, principio y fin de toda cognición de las cosas humanas y divinas, y el derecho y la justicia individuales derivan de la justicia eterna, o sea, de Dios. El libro se cierra con una exaltación del Altísimo, declarando a Dios como el fundamento de toda sociedad y civilización.

Con este método tan cercano al cartesiano, y con las argumentaciones de una metafísica absolutamente teológica, Vico, como se ha dicho ya, parecería haber renunciado a su voluntad y energía humanista; pero piénsese en la riqueza de los instrumentos y de los datos culturales de los que felizmente se sirve, y véase cómo allí figuran los temas más intensos y activos que después deberán inquietarlo; recapacítese, en fin, en la extrema fuerza y tensión de ciertas observaciones particulares (sobre las *familiae,* por ejemplo, sobre el *derecho heroico,* etc.), y se comprenderá que la sistematización teórica es segura y firme sólo aparentemente: detrás hay toda una ebullición del espíritu, una inquietud por las investigaciones, que desembocarán después en otras y más intensas verdades [15]. Y, superado este

[15] Una lectura más minuciosa y adherente del *De uno* daría un sentido más exacto

momento también necesario, el desarrollo del pensamiento de Vico hallará sus caminos más seguros y naturales, enriquecido con nuevas y útiles experiencias racionales.

Ya se intuye claramente que uno de los problemas más frecuentes en la reflexión de Vico es el de las relaciones entre la *filosofía* y la *filología:* y, en el punto que estamos abordando de la curva de su pensamiento, la filosofía se entiende como la búsqueda de los principios eternos e inmutables de la verdad, mientras que la filología estudia la actuación humana en la cultura, la acción deseada por el hombre. La relación entre las dos disciplinas se sitúa, así, como la relación entre las estructuras eternas del pensamiento y el cambiante movimiento de la vida humana, como el problema de las relaciones metafísicas entre lo eterno y lo infinito, y lo histórico y lo finito: *verdad,* el primero; *cierto,* el segundo; *verdad,* por ejemplo, el eterno y absoluto principio de la justicia; *cierto,* en cambio, el derecho históricamente determinado.

El *De constantia* (1721) no se resuelve, así, en la voluntad de aclarar particulares cuestiones de método filológico: la insistencia con que, en un discurso siempre variado, esas graves cuestiones (filosofía y filología, verdad y certeza) son continuamente abandonadas y retomadas revela más bien la intención de proponerlas nuevamente desde el principio, presentándolas cada vez más como el tema central de aquella reflexión metafísica. Y si la *verdad* aparece aquí como la condición natural del hombre primigenio e íntegro, que con alegría y pureza de ánimo (Adán antes del pecado) conocía los principios eternos mediante una inmediata «altissimarum rerum contemplatio», en el mundo corrompido (Adán tras el pecado), lo *cierto* sustituye a la *verdad,* los «consilia conservandae humanitatis»: la relación de los dos valores no puede consistir así, más que en la aspiración, en la tensión de lo *cierto* hacia la *verdad,* como en su perfección o plenitud ideales.

Ahora *se trata de ofrecer una base y una seguridad filosófica a la filología:* ¡Cuántos problemas se han resuelto mal por la discordia entre ambas disciplinas! No siendo científica y no estando afianzada, la filología está salpicada de errores y de insatisfacciones: «*Nova scientia* tentatur», exclama Vico en el título del primer capítulo, que será después el de su obra maestra.

---

de cuanto de vivo y de nuevo se mueve y va alimentándose bajo la fría apariencia de un puro teologismo platónico y católico, que se sirve de métodos deductivos, renovado al contacto con los recientes entusiasmos matemáticos. Y piénsese, más allá del juego, por otra parte habilísimo, de los conceptos, en las nuevas observaciones *sobre el origen de la autoridad, sobre el derecho de nuestros antepasados,* etc., en las *interpretaciones de los mitos,* en las ideas *sobre los orígenes de la religión y de la poesía,* en la «primera sabiduría de los poetas», en las ideas sobre la «sabiduría heroica», etc. Temas todos ellos que serán después fundamentales en la *Scienza Nuova.*

Recobra vida aquí, por supuesto, el libre y antiguo aliento humanístico: la filología, como historia de las palabras y de los hechos, de los acontecimientos y de las costumbres en las repúblicas y en los pueblos, se sirve de todos los monumentos y los recuerdos: aspira, antes que nada, a un «programa cronológico» (que es una prueba y un anticipo sobre el que Vico volverá con ensayos y críticas en la «tabla cronológica» de la *Scienza Nuova)* de las épocas y de los eventos de la humanidad; se ejercita en indagar el recobrado sentido de las mitologías y de las etimologías, etc., y ciertamente realiza anticipaciones con alguna aproximación, acerca del origen de las religiones a partir del miedo, sobre los gigantes postdiluvianos y sobre los *ex lege,* sobre el origen de la poesía y de las lenguas, sobre la Divina Providencia, ofreciendo a veces ya completos, si bien no sazonados, los resultados que serán propios de la obra maestra. Pensemos, en cuanto a los estudios sobre la poesía, en la nueva apertura de la poética del «ingenio» propia del XVII, en esas adversas y disformes ideas sobre las relaciones, por otra parte agudísimas, desarrolladas aquí por primera vez por Vico, entre la poesía y la fantasía en los niños; en esos ejercicios sobre la fuente de los tropos reencontrada en la falta de las palabras o en la semejanza de las cosas; en ese principio «qua minus ratione homines eo magis sensibus pollent» y en «philosophia invalescente, poësis infirmior» referida a la creación poética. ¿Y quién olvidará sus largas y meditadas observaciones sobre Homero, claro preludio a la *Discoverta,* en el mito de una primitiva edad poética de la humanidad, a la que es necesario remitirse, incluso dentro de nosotros, para volver a encontrar la poesía?

En fin, también respecto a otros temas constantes del pensamiento de Vico (como el derecho, la religión, etc.), la *Sinopsi,* el *De Constantia* son, puede muy bien decirse, los primeros intentos de esa reflexión intensa, desbordada y casi furiosa, que ejercerá en las sucesivas pruebas de la *Scienza Nuova* [16]: una búsqueda que se propone llevar a un resultado unitario, una reflexión sumamente compleja y detallada, y pronta a avecinar las distancias más hostiles de pensamientos disformes, llegando a menudo a resultados que, en comparación con los del siglo, parecieron quizá hasta paradójicos y fantásticos: así, en las *Notae in duos libros* y en las *Dissertationes,* Vico profundiza en los temas preparatorios de la *Scienza Nuova:* y particularmente punzantes se muestran las disertaciones dedicadas a la cuestión homérica, a la edad de los gigantes, a la edad poética y heroica.

Frente a la luz de la razón, que desearía instaurar un mundo nuevo, completamente dichoso de verdad, que olvide de buen grado la experiencia y la autoridad del pasado, Vico no sabe renunciar a la

---

[16] Véase también a Croce, *La filosofia de G. B. Vico,* cit., p. 37.

fuerza de los recuerdos, a la gloria de la civilización, y quiere mostrar la posibilidad de sostener racionalmente un estudio que a los cartesianos les parecía ocioso e inútil: quiere garantizar la *filología* por medio de la *filosofía.* El tercer período de su pensamiento (desde 1722 a 1736, aproximadamente), si se excluye la *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo* (1728), con las tres sucesivas redacciones de la *Scienza Nuova* (1725-1730-1744), está completa y resueltamente dedicado a la declaración de una cuestión tan fundamental, en la «segunda forma» (Croce) de gnoseología, en el nuevo sentimiento de la fuerza creadora de la voluntad humana. Y dice un crítico:

> El material para tal *Scienza Nuova,* que es una verdadera historia de la cultura, se le ofrece a Vico por los estudios históricos, por las investigaciones eruditas propias de su tiempo —interesado en los acontecimientos de los pueblos orientales, en las costumbres medievales, en la humanidad prehistórica, en el análisis de los mitos y de las leyendas—, por la crítica literaria contemporánea, por los escritos de política, de moral, de educación, enriquecidos con nuevos principios interpretativos

sobre los datos de una vasta, vastísima información europea.

Se trata de ordenar este material dentro de un adecuado sistema: y aquí está el momento resolutivo, el momento más importante de la reflexión de Vico: la reaparición del principio del *verum ipsum factum* al contacto con la vida histórica. Aquí Vico entiende que el hombre no ejerce sólo una acción *operativa* en la creación de las matemáticas (una verdad, por lo demás, arbitraria y abstracta, en todo caso incapaz de dar fundamento a la ciencia universal); de modo mucho más vivo y concreto, el hombre, por la misma libertad que le ha sido concedida por Dios, es creador de su propio destino, es creador de la historia, y puede saber lo que hace: la ciencia es una forma de autoconciencia de la humanidad. Encontrar en la historia los *principios eternos de su evolución* (la *verdad,* la historia ideal eterna), mientras, por un lado, ayuda a definir las formas típicas de desarrollo de la autoconciencia misma (poética, heroica y humana), por otro, permite organizar oportunamente en esos principios universales los hechos particulares (lo *cierto*) de la experiencia y de la vida. He aquí la nueva idea que anima la inquieta fantasía de Vico, he aquí finalmente donde la *filosofía* y la *filología* le parece que armonizan, no ya en una mera aspiración y tensión platónica de la una hacia la otra, sino en un íntimo y recíproco apoyo y reclamo; los valores (moral, derecho, economía, arte, etc.) se reducen a una condición humana de historia, que, por otra parte, constituye el fundamento de su misma racionalidad universal: el absoluto cielo platónico de las ideas desciende a hacerse principio activo de vida espiritual, y la «autoconciencia», enriquecida por tanta vitalidad y experiencia y por intensos impulsos espirituales, vuelve a ser, como ya en las *Orazioni inaugurali,* el sostén de todo el saber humano.

Con su elevado sentido de libre «pudor», Vico encuentra aquí finalmente, en una época ilustre y cívica del pasado, las nuevas verdades de la razón, y con cierto acento misterioso de solemnidad profética prepara tiempos aún lejanos: el siglo que toma nombre de la historia, el siglo XIX.

¿Quién fue el que liberó a Vico de la oscuridad, quién le dio a conocer en Italia y Europa? Fue Croce, ya se sabe, el que felizmente renovó la «fortuna» del antiguo maestro, como veremos, por numerosas razones de simpatía y acuerdo. Entre tanto, convendrá ahora alguna aclaración sobre la *Scienza Nuova* en sus estrechas relaciones teoréticas y en sus desarrollos respecto a las ciencias morales. Se ha visto ya cómo Vico reacciona a la deducción matemática y al *cogito* cartesiano: para él no tiene sentido una *evidencia racional,* fundamento y principio de todos los valores y de todas las ciencias. Una de las acusaciones más graves que le dirige a Descartes es precisamente la de haber renunciado a un orden determinado de certezas, que constituyen el sostén ideal de la vida humana, por una certeza meramente subjetiva, existencial; y, por un lado, se remite en cambio a la tradición cultural del humanismo católico —el mundo de la autoridad— en su fundamental contenido sapiencial; por el otro, muestra simpatía por aquellas búsquedas experimentales —el mundo de la experiencia— que son útiles a la relatividad del conocimiento humano. Así, Vico puede distinguir dos planos de la *verdad:* el plano absoluto de la objetividad (naturaleza), el orden universal, que en su esencia no puede ser representado e intuido más que por su Creador, Dios; y el plano de la matemática y de la historia, que, por análogas diversas razones, están abiertas al hombre por la libertad de su acción. La metafísica de Vico está llena de divagaciones, a menudo también de incertidumbres, de arrepentimientos; a veces llena de asperezas, por el uso de una argucia llena de sutilezas y distinciones muy minuciosas. Sin embargo, es cierto que en la *Scienza Nuova* —postergada, en un agnosticismo lleno de fe, la investigación de la metafísica teológica y del finalismo ideal— el interés de Vico se concentra manifiestamente sobre el plano del conocimiento lícito a los hombres, sobre la *historia,* que en su nuevo aspecto de descubierta universalidad aparece verdaderamente como la *nueva ciencia.*

No es fácil señalar los diversos planos a menudo confusos y equívocamente superpuestos del pensamiento de Vico; no obstante, podemos distinguir desde ahora algunos de sus puntos principales, más fácilmente reconocibles: una *historia ideal eterna,* que representa las tres etapas de la autoconciencia humana, como condición necesaria para el desarrollo de la *historia de los eventos particulares;* una doctrina de los *corsi e ricorsi storici* (edad de los dioses, de los héroes y de los hombres), donde a cada *corso* completo —en el cual la humanidad se eleva a la clara y límpida conciencia de sí misma— correspon-

de un *ricorso,* o sea, una recaída en una nueva barbarie, principio de otro *corso;* un continuo e interesantísimo ordenamiento disforme de los valores para poder vivir en el transcurso de los diversos momentos ideales de cada curso histórico: garantía ésta de universalidad y de eternidad para aquellos principios, en su perpetua reafirmación según los modelos constantes de actualidad fenomenológica.

La historia ideal eterna presenta —en sus tres etapas: poética, heroica, humana— los tres estadios de la conciencia individual, y a la vez de la humanidad, en su elevarse por encima de la brutalidad confusa de lo irracional a la humanidad manifiesta de la racionalidad: el proceso de este desarrollo está descrito por Vico de un modo minucioso y matizado con variaciones muy complejas; pero no se alterará mucho la verdad si, con el mismo Vico, se reduce a sus etapas esenciales:

> Los hombres primero perciben sin percatarse de ello, luego se percatan con espíritu perturbado y estremecido, y finalmente reflexionan con mente pura.

Si se aplica esta *degnità* a la historia de la sociedad humana —y tal ejercicio tendrá una gran importancia en una filosofía que, como ésta, quiere «ser útil al género humano»—, se verá el variadísimo nacimiento y desarrollo de las formas y de los ideales políticos, de las instituciones y de las ideas morales y sociales, de las facultades y actividades humanas; y, si los lectores siguen el antiguo consejo de Leclerc de que es necesario aproximarnos a Vico «con atención y sin interrupciones» y «acostumbrarnos a su idea y a su estilo», encontrarán ciertamente, «cuanto más profundicen, muchos descubrimientos y curiosas observaciones más allá de sus expectativas».

En la *edad poética,* la religión educa a los gigantes *ex lege* —esos enormes hombretones primitivos todo sentidos— con el temor a los dioses, y hace surgir, junto a las fuerzas del culto, los matrimonios. En esta edad de la fantasía, la conciencia de la humanidad se expresa bajo el aspecto de la pasión, con la ebullición de los espíritus juveniles; es más, infantiles. La historia y la vida de los hombres se comunican así bajo la forma del mito; que ya no es la vestimenta de una arrinconada verdad filosófica o metafísica, sino la natural expresión de una época de la humanidad de fortísimas pasiones individuales: política, economía, moral, metafísica, toda la cultura se centra en torno a este principio fundamental. Por ello, si la religión se expresa mediante unos «universales fantásticos divinos» (Júpiter, etc.), la poesía, «expresión fantástica mediante sustancias animadas» (que se sirve por la pobreza de palabras o por las semejanzas de los hechos, de tropos y de figuras), fue la única «lógica» y el único «lenguaje» de aquellos venturosísimos tiempos.

Se sabe que Croce [17] pudo hablar de Vico como de un verdadero «descubridor de la Estética» o, al menos, de la Estética moderna, y se convendrá fácilmente en que Vico parece haber tenido el presentimiento y, más que el presentimiento, la intuición, ya un tanto consistente, de algunos principios fundamentales de esta ciencia; por ejemplo, la propuesta de una «autonomía del arte» (distinto de la filosofía y de las otras formas espirituales, el arte tiene en sí mismo su propia *necesidad*), y una renovada conexión entre la aparición de la *poesía* y la aparición del *lenguaje,* que hace de las dos una sola cosa.

Vico insiste, intentando ejemplificar, sobre la figura de Homero, en que, estando la poesía más cercana a la edad originaria de la humanidad, se presta a una *discoverta* reconfortante; teniendo en cuenta todas las extravagancias y contradicciones monstruosas de que adolece la figura tradicional del poeta, las incertidumbres de la cuestión homérica, la falsa interpretación platónica de un Homero encubierto filósofo (¿y cómo puede ser *filósofo* este poeta en quien las pasiones se expresan con tanta violencia?), Vico llega a una propuesta con la que aquellas dudas, aquellas incertidumbres, aquellas opiniones se clarifican y se ajustan: la propuesta, como se ha visto, de un Homero «carácter heroico de los pueblos de Grecia que cantaban su propia historia». La *Ilíada* aparecerá así como la obra de juventud de la Grecia heroica: la *Odisea,* como la de su ocaso: en la una prevalece de hecho la pasión exaltada (Aquiles); en la otra, la prudencia sagaz y reflexiva (Ulises).

Pero, según los tres grados del espíritu humano, tenemos tres especies de naturalezas, de costumbres, de derechos, de formas políticas, de lenguas, de caracteres, etc.: si la primera fue una *naturaleza* sensible y creadora de teólogos poéticos, que se expresaban mediante «caracteres divinos», la segunda fue una *naturaleza* heroica, aparición de la distinta personalidad y conciencia individual «heroica», la tercera fue *naturaleza* humana inteligente y razonadora; las primeras costumbres estuvieron llenas de piedad y terror; las segundas fueron coléricas y puntillosas; las terceras fueron conscientes de los deberes cívicos y humanos; el derecho primero fue divino, considerado totalmente dependiente de la voluntad de los dioses, después fue derecho de la fuerza sustentada por la religión y, por fin, fue el derecho humano; de este modo, tenemos gobiernos teocráticos, aristocráticos, democráticos...: todos los valores fundamentales de la vida humana asumen así concretamente su fisonomía histórica, su fuerza de transformación, guiada siempre de algún modo por la Providencia Divina hacia el bien de los hombres.

Ciertamente, la Providencia Divina —sobre la que tanto insiste Vico— es una de las cuestiones más áridas para el lector de la *Scienza*

---

[17] B. Croce, *La filosofia di G. B. Vico*, cit., pp. 47-48.

Nuova: ¿Es ésta una fuerza que arrastra a los hombres a su propio bien, aunque ignoren el fin de sus acciones? ¿O es una especie de hegeliana «astucia» de la razón? ¿Y en qué medida es compatible esta intervención con esa radical afirmación de la humanidad como creadora de la historia? Hay aquí en Vico una especie de antítesis interna no resuelta y, sin embargo, la antítesis no basta para sustraer el sentido fundamental de la intensidad de la reflexión. Nosotros no llamaremos nunca a los filósofos frente al tribunal de las contradicciones: no es nuestra norma ni nos parece una acción especulativamente fecunda e interesante. Interesa más bien ver cómo aquí y en otros escritos Vico manifiesta una íntima y sincera tensión, un punto de controversia muy fecundo; a veces se advierte en su pensamiento una cierta tensión revolucionaria iluminista, cierto esfuerzo dirigido a romper un cerrado círculo. Dentro de Vico estaba viva la controversia entre el hombre de la Contrarreforma y el hombre nuevo: y, desde luego, la Providencia le pareció un apoyo contra la angustia de una humanidad abandonada a sí misma.

Pero no sólo aquí se advierte una disformidad de los planteamientos; Banfi ha mostrado también en otros campos (estética, política...) una «irregularidad estructural» del pensamiento de Vico, y es en esta irregularidad donde se puede encontrar la aclaración de ciertas sagaces interpretaciones del *Risorgimento* acerca de un Vico que se finge creyente, para poder pasar de contrabando en una época de intolerencia su inmanentismo filosófico y su espíritu revolucionario e innovador.

Interpretación ciertamente parcial y polémica, pero la fortuna de Vico —hasta los días en que Croce (con ayuda de Gentile y, además, con la diligencia filológica y sabiduría de Nicolini) ha permitido una *lectura* completa y segura de los textos— ha sido siempre escasa. Hostigado —aunque más estimado de lo que se cree, en sus días—, Vico tuvo una avara acogida en la cultura durante muchos años. Sin embargo, su pensamiento estaba lleno de presagios y de gérmenes que fructificaron más tarde: él representa uno de los anillos de paso, un instante de la curva entre la estética del Barroco y el Romanticismo... y libera a la filología de muchos ídolos dogmáticos... dando vida al historicismo, como doctrina filosófica e intuición total de la vida... Pero muchas otras verdades que más tarde florecieron, se encuentran prefiguradas en sus escritos. Croce ha dicho que en él estaba el *siglo XIX en germen;* y en este punto desearía avanzar la hipótesis de que en Vico —dentro de los límites concedidos desde su posición histórica y desde la «irregularidad estructural» de su visión sistemática— estaba *ante litteram* todo el movimiento espiritual y el punto de controversia entre Iluminismo y Romanticismo: ese lento replegarse de la fe absoluta en la razón renovadora, primero con una tensión hacia un inalcanzable ideal y después con la tranquila certeza

de un círculo eterno de la vida espiritual, que es el rasgo más intenso del pensamiento especulativo del siglo pasado.

En fin, en el pensamiento de Vico puede encontrarse una filosofía del espíritu subjetivo, que armoniza en su ritmo con una descripción general o fenomenología del pensamiento universal en sus formas típicas: históricas y, a la vez, eternas; así, desde el antiguo, originario «conócete a ti mismo», se abre la posibilidad de la primera «gran expresión de historia de la cultura».

Al mismo tiempo se resuelve también esa inquieta investigación suya sobre las relaciones entre *filología* y *filosofía,* investigación que con una coherencia muy clara, y yo diría que amorosa, había iniciado desde las primicias de su reflexión y en la que depositó toda la acritud vital de su anticartesianismo.

Con ese lenguaje cálidamente imaginativo, de plástica fantasía que da a su obra, mediante extraordinarios pensamientos, libres y llenos de intensidad con nuevos comienzos y reclamos, un «ritmo casi de poema», Vico halla un gran acuerdo entre el pasado y el futuro, entre lo antiguo y lo actual; y, en un sentido que desearíamos hacer también nuestro, verdaderamente «buscando en el pasado encontró el mundo moderno» o, al menos, anticipó el amplio desarrollo de los años.

Vico vive en el tiempo de una gran *fe,* y están en silencio los afanes de nuestra inquietud existencial, nuestra renuncia a los sistemas cerrados, el descubrimiento de una «ilusión» implícita al acto mismo del filosofar. Vico vive en el tiempo de una felicidad perdida.

(1942)

La poética de Bartoli

Para quien guste de las obras menores y vivas, nacidas de una exacta conciencia del arte, Bartoli será siempre una grata lectura: raramente prosista alguno profundizó con tanta atención en los secretos de su propio trabajo, con un amor tan devoto y afectuoso por la «obra bien hecha». Así, temas como el *arte,* la *lengua,* el *estilo,* el *gusto,* apasionan al escritor consciente y al hombre que ha tratado de rescatar su mismo tiempo perdido, con una leal y afable entrega a la escritura: hay en sus textos de poética un no sé qué de extasiada felicidad, propia de un alma cándida, que presta un calor latente y, si se nos permite, una controlada e implícita tensión a unas páginas de perfecto equilibrio, incluso en esa forma copiosa y constante de escribir períodos; páginas, verdaderamente áureas.

Leyendo a un escritor como Bartoli, el primer interés se centra sin duda en sus formas de expresión; y si, con las precauciones hoy obviamente sugeridas por las diversas astucias de nuestra reflexión estética, retomamos —no tanto como categorías inmóviles cuanto como signos de ciertas naturales disponibilidades de la escritura— la distinción entre el modo *simple, medio, sublime* del discurso, que Beccaria, renovando en un tiempo de ferviente fe iluminista algunas posturas de la Retórica Tradicional, volvía a proponer honestamente en sus *Ricerche sulla natura dello stile,* olvidadas en exceso, será fácil observar que al estilo de Bartoli, a su amplitud y gran fluidez, le conviene mejor la calificación de *medio* antes que las otras, quizá mejor dispuestas a indicar unas condiciones sintácticas más geométricas o más líricas.

Bartoli, desde luego, no nos seduce habitualmente a través de un estilo directo y sucinto; no tiende a ofrecernos una descripción descarnada y seca de la cosas; por otra parte, el juego de las proposiciones secundarias está en él muy lejos de admitir solamente «esa diversidad requerida por la serie de las ideas principales» (estilo simple); tampoco hay siempre en él la fuerza inmediata de una impetuosa idea llena de viveza, de tan apremiante y violento vigor, en la rareza y brevedad del *estilo sublime,* que baste para dar vía libre a muchos pensamientos secundarios, sacudiendo el espíritu y ampliando poco a poco sus efectos.

Quizá podría decirse más acertadamente que la forma de expre-

sión de nuestro historiógrafo y científico tiende a un discurso fluido y rico, de tono un tanto uniforme, en el que se manifiesta una pulida seguridad y cultura literaria; en su prosa, la relación entre las ideas principales y las accesorias es constante y densa, de tal modo que las secundarias abundan, ocasionando el máximo de impresiones «que armonizan» entre sí y con las ideas principales: una prosa cuyos elementos fundamentales no son tan enérgicos e intensos como para bastarse a sí mismos, sino que siempre precisan apoyarse en elementos menores, por un sentimiento que, alimentado de manera adecuada con elementos clásicos, puede abocar a superiores y exquisitas formas de oratoria.

Por otra parte, un estilo semejante armoniza felizmente con las intenciones literarias del escritor, manifestadas con gran claridad en su *poética* más explícita. Ingresado muy joven en las escuelas de los jesuitas, se formó en una enseñanza de *mortificación* y de *supresión* de la voluntad, según imponía estrictamente la regla de Ignacio; y creció y se educó en el calmo abandono a una verdad inamovible, eterna, que sólo fermentó en el maravilloso esplendor de la forma y en aquel amor por las letras, con un interés prevalecientemente estilístico-gramatical; por ello los clásicos latinos e italianos, que lee con gran afecto y devoto cuidado, son para él no tanto ejemplos vivientes de *humanitas* plena y activa, cuanto firmes modelos de un estilo bueno y elegante [1].

Mortificación, supresión de la voluntad; pero si, más allá de la praxis de la Compañía en la vida social y en la educación, se tienen también presentes las acusaciones de compromiso que Pascal y los jansenistas le dirigieron con insistencia, se comprende que la *Regla* no impone una rígida renuncia ascética. Aun en la obediencia, y den-

---

[1] En la jesuítica *Ratio atque Institutio studiorum* (que sigue las reglas humanísticas del P. Nadal y el P. Ledesma), son Cicerón y Quintiliano fuente de toda educación literaria para los preceptos del arte, con un interés preferentemente dirigido a la formación de la «perfecta elocuencia» (oratoria y poética): de la doctrina filosófica del arte se admite «si acaso» sólo a Aristóteles. La *Ratio,* como observa Mario Barberá S. J., es, por tanto, «hija de su tiempo», aun dentro de la individual característica del espíritu jesuítico y de su particular polémica religiosa. En las *Regole del professore di Rettorica* de la *Ratio,* 1599, se advierte que: «Aunque se pueden tomar y destacar los principios de cualquier autor, no obstante, para la elección cotidiana no se deben explicar sino los libros de retórica de Cicerón y, si acaso, la retórica y la poética de Aristóteles»; en la *Ratio* del 1832, se declara, en cambio: «Para los preceptos, además de Cicerón, pueden utilizarse a Quintiliano y Aristóteles», y aquí se advierte como una congelación, una reducción del amplio espíritu de eclecticismo humanístico que presidía en la primera *Ratio.* En cuanto al uso, en las lecturas explicativas, del vulgar, el P. Jouvancy, autorizado exégeta de la pedagogía jesuítica, observa que, tanto para explicar a los autores como los argumentos para las composiciones escritas, nos debemos expresar «en lengua patria *muy elegante*», con «*pureza* de elocución»: incluso en la conversación privada conviene un «lenguaje *correctísimo*» (en el *De ratione discendi et docendi,* 1703, cit. de Barberá, *op. cit.*).

tro de sus estrechos límites, hay siempre un punto de acuerdo con la vida, con la naturaleza: a través de la actividad política y diplomática, la práctica de la enseñanza, la acción misionera: a través de las obras [2]. Dios no es un terror lejano. Alguien, con demasiada audacia, ha creído incluso poder hablar de panteísmo. Se sabe, por otra parte, que a Bartoli le gusta siempre poner de relieve con complacencia, en lo referente a la obra de la Compañía, el mérito de ésta al haber contribuido al mismo tiempo a la difusión en el mundo de la verdad y religión divina, a la civilización y al progreso de la cultura. Bartoli (y en esto consistió el deleite de su *libre movimiento* en el *firme sosiego* del espíritu) encontró el vínculo natural con la vida en la práctica más adecuada para su ingenio, en la práctica de las formas *humaniores* del arte y de las letras, para expresar con formas pausadas y profundas un «radiante» y moderado sentimiento de deleite frente al vasto y variado teatro de la naturaleza y del mundo.

Contra Bartoli subsiste en realidad el límite de un prejuicio romántico-resurgimentista: el mismo prejuicio que ha impedido durante tantos años una visión libre acerca de un siglo extraordinariamente agitado. También la última historiografía idealista, o insiste en nuevas y más hábiles formas sobre las razones de aquella condena moral, o como en el ágil escrito de Gronchi sobre la *Poética* pretende (y no se ha dicho que una lectura contemporánea de Bartoli no pueda a veces ofrecer sugestivos pretextos en este sentido, pero parece que entonces el significado histórico y sintáctico de las palabras salga como invertido), pretende incluso ver a Bartoli como un «instante» de la historia de sus propios antecedentes ideales. Mientras tanto, despierta nuestra curiosidad el gran respeto y casi la filial reverencia de Leopardi hacia él, varias veces reconfirmada en la distancia de los años. Es cierto: especiales condiciones históricas y de gusto personal han favorecido la inclinación de Leopardi a esta simpatía, a este afecto. Pero ¿negaríamos que, después de tantas necesarias inquietudes de modernismo laico en el lenguaje de las letras, las fundamentales instancias leopardianas sobre la cultura literaria vuelven a encontrar hoy para nosotros una oportuna y nueva razón de vivir, con la aspira-

---

[2] Véanse también los cinco principios del humanismo católico, que según un autorizado investigador, Misson (*Les idées pédagogiques de St. Ignace*. París, 1932), y después, sobre sus huellas, siguiendo asimismo a Barberá (*La Ratio Studiorum*, Padua, 1942), pueden revelarse por los escritos de Ignacio como la trama ideal que da principio activo de verdad a una doctrina educativa más atenta a la eficacia de ciertos resultados que a los variados debates de las teorías. En estos claros y fríos aforismos, intuye, expresada con síntesis extrema y rigurosa, la voluntad de colonizar cristianamente el mundo con el fin de ayudar al hombre a la consecución de su destino de salvación: a ese destino de salvación que, contra ciertas interpretaciones reformadas o jansenistas de la gratuidad de la salvación, está, según los jesuitas, abierto a todos los hombres por la esperanza de una iglesia triunfante verdaderamente «católica».

ción de sostener aquel lenguaje sobre un nuevo equilibrio y una más estable medida de antigua firmeza y dignidad humana? ¿Con el descubrimiento de una lengua capaz de continuidad y de duración? A partir de ahí, definir ciertamente cuál fue el sentimiento de la *lengua*, del *gusto*, de las *letras*, de este extraordinario «experto», de cuyas obras se afirma en el *Zibaldone* que pueden ponerse como ejemplo de la «inmensa multiplicidad de los estilos y casi lenguas diversas» implícitos en la nuestra, única y llena de riqueza, asume para nosotros también el vivo sentido de una invitación a la analogía, para algunas de nuestras presentes y muy vivas cuestiones de dicción.

Es natural que un hombre tan educado reaccione frente a los vicios del siglo conceptista con un ademán de fastidio o una sonrisa de superioridad: no le gustan esas sublimidades demasiado engreídas, esa oscuridad que se le antoja un fácil ejercicio sofístico. Y aunque no precisamente con la límpida y precisa sequedad de Galileo:

> yo no puedo usar *sofismas*, porque sostengo la verdad, y las argucias se utilizan para defender paradojas,

sino con un abandono más literario y complacido divertimiento, es frecuente también en Bartoli, en sus escritos de poética, un suave y casi desprendido resentimiento de hombre que distingue bien sus propias responsabilidades hacia las formas que le parecen más corrompidas del lenguaje artístico de la época [3]. La suya no es, se entiende, la pronta reacción del científico, que por naturaleza desea un estilo claro, ágil y completamente firme; es, por el contrario, una irritación muy sutil y aguda, ligada a tantas cuestiones de cultura y de orden del hombre de gusto, educado en antiguos modelos y seguros ejemplos. Frente a los textos fundamentales de la poética conceptista; frente a Tesauro, por ejemplo:

> Ésta es la *Agudeza*, gran madre de todo ingenioso concepto, clarísima luz de la Oratoria y Elocución Poética, *espíritu vital de las páginas muertas;* agradabilísimo condimento de la Conversación Cortés; el último esfuerzo del intelecto; vestigio de la Divinidad del Espíritu Humano;

frente a los teóricos de la *ingeniosidad*, de la *agudeza*, de la *novedad*, dispuestos a afirmar que:

> El hablar de los Hombres Ingeniosos se diferencia tanto del de los Plebeyos, cuanto el hablar de los Ángeles respecto al de los Hombres,

Bartoli reacciona con correctísimos gestos: este «angelismo» de su-

---

[3] Vease, sobre todo, en el *Uomo di lettere*, el capítulo «Dello stile che chiamano moderno concettoso».

perficiales y profanos espíritus platónicos, que esconde además una heroica mecánica de los *sofismas agradables* y de formas ingeniosas, le levanta sospechas, en tanto que le divierte y le suscita un intelectual estado de ánimo a la vez candoroso y experto, el ridículo involuntario de ciertos exagerados artificios, exagerados en extremo, de espíritus cansados y mentes llenas de hastío [4]; y, si él acaso los utiliza alguna vez, lo hace con una dosis de exacto juicio:

> los conceptos... yo los estimo como a las joyas y tomo su valor de la naturaleza y del uso, de modo que no sean falsos, sino reales, no desordenados sin recato, sino dispuesto cada uno en su sitio.

Ciertamente, la poética del Barroco [5] no puede ya, bajo ningún sentido, ser considerada con ligereza como una «extravagancia oscura e injustificada»: ella encuentra su propia necesidad en ser una «forma especial» de visión estética y de conocimiento humano nacida de la profunda y enorme inquietud de espíritus transformados «en barroco» frente a un mundo cuyas estructuras (morales, religiosas, científicas...) van cambiando a gran velocidad, estando el alma como «desequilibrada» y el intelecto absorto.

Precisamente por esta su vasta apertura, la noción de Barroco en su interior está animada por una continua y viva dialéctica: así también Bartoli, con todos los secretos resentimientos de su gusto contra ciertos «modernismos», es hijo (y de los preclaros) de su siglo; es más, tanto más firme y genuino cuanto menos programáticamente extremista, él es un barroco de gran clase, un barroco que propone, sí, un sentimiento «nuevo», de gran amplitud y como fastuoso, de un discurso rico en metáforas e imágenes, pero que luego, no olvidando los límites establecidos por su rica formación literaria, lo despliega en una calma clásica y antigua: en términos de poética se dirá que conduce a la teórica *moderna* de los conceptos, del ingenio, a un fructífero equilibrio, mantenido en una difícil cresta montañosa, donde sólo una dosis de gusto le detiene en un acuerdo libre y sabio con el clasi-

---

[4] Bartoli usa a menudo y con igual sentido y valor las nociones de «genio» e «ingenio», de «gusto» y «agudeza»; pero, a veces, a *ingenio* y *agudeza* les atribuye un sentido menor y todavía conceptista. Entonces se intuyen algunas diferencias, sobre todo ésta: la diversidad de los momentos (geniales) en que el esplendor de la verdad se presenta sin fatiga aparente, en una conquistada naturaleza de lengua libre y franca, y los momentos (ingeniosos), en cambio, en los que para acercarse a ella se precisa de un esfuerzo, de un ejercicio incómodo de la no liberal búsqueda de una violencia en el contacto entre conceptos lejanos mediante un lenguaje fatigoso y oscuro, por la superposición de demasiadas intenciones imaginativas, metafóricas y analógicas. Sobre las cautelas bartolianas en el uso de los conceptos, véase el inteligente capítulo sobre el «estilo que llaman moderno conceptuoso».

[5] Véase C. Calcaterra, *Parnaso in rivolta*, Cap. II, Milán, 1940, y también, sobre el mismo tema, el escrito «Rapporto sull'idea del Barocco», introducción a mi versión del *Du Baroque orsiano* (aquí en las pp. 19-40).

cismo humanístico, en la sosegada y un tanto apacible abstracción de los jesuitas.

Bartoli se detiene de buen grado —y aquí se intuye como un eco, más aún, como una presencia viva de ciertas especulaciones renacentistas (de León Hebreo a Castiglione) sobre lo Bello y sobre la Gracia— en esta noción de *gusto*, que para él es como el vaguísimo fundamento de toda posible *humanitas*. Una «cierta *beatitud* del *gusto*», una «*felicidad*» del «*hombre de letras*»

> que encuentra dentro de sí el vivo manantial del famoso néctar de los Dioses que, siendo el único en tener en sí todos los sabores, no permite que se busque otro, ni que de otro se goce....

se evidencia en su autosuficiencia, como principio de medida y de equilibrio en la vida moral, por un lado, y, por otro, como captación inmediata de una libre y universal distinción en las cosas de la verdad y del arte: ojo interno del hombre «sabio», del hombre que es feliz incluso en la miseria y en el dolor por los honestos y espléndidos dones de esa soberana mirada platónica de origen puro y divino.

El gusto es, en fin, en Bartoli, la revelación conquistada a la conciencia de una ideal realidad perfecta del arte y de la belleza que Dios ha puesto en el corazón del hombre y que el hombre va redescubriendo cada vez con mayor claridad a través de una educación continua: a este modelo, pues, el hombre va parangonando sus imágenes imperfectas, de belleza sensible. El gusto aparece también como aquella especie de aliento del alma que da calor vital a la novedad de los ingenios «que realizan» por sí mismos «generosamente» su camino; y activamente es *genio*, una fuerza singular que tiene «no sé qué de ígneo», un

> *sabio frenesí* de la mente que la arrebata por completo fuera de sí, y la concentra en sí totalmente, que le confiere agilísimos movimientos y la mantiene muy estable y fija.

Gusto, genio: estamos en el punto álgido de la especulación estética del siglo [6]; y veamos también, fuera de Italia, ese agudo *esprit de finesse* de Pascal:

> Il y a deux sortes d'esprits, l'un géométrique et l'autre que l'on peut appeler de *finesse*. Le premier a des vues lentes, dures et inflexibles; mais le dernier a une souplesse de pensée qu'il applique en même temps *aux diverses parties aimables* de ce qu'il aime... * *(Discours sur les passions de l'amour)*.

---

* Hay dos clases de espíritus, uno geométrico y otro al que podemos llamar de *fineza*. El primero tiene unas vistas lentas, duras e inflexibles; pero el último tiene una flexibilidad de pensamiento que aplica al mismo tiempo *a las diversas partes amables* de aquello que ama... (*N. de la T.*)

[6] Véase B. Croce, *Estetica*, parte II (Historia), Bari, 1928, pp. 207-223.

o de Gracián, a su vez jesuita de más laborioso destino y de «genio» más «tortuoso», esa idea activa de la «sindéresis», del «buen gusto», como inmediato principio de cultivo del alma y de los sistemas estético y moral, intuición originaria capaz de acercar las verdades más distantes, y susceptibles de continuo perfeccionamiento.

En Bartoli, como es natural, esta noción tiene un tono peculiar: nace y está todavía como empapada del espíritu humanista del Renacimiento, y no adquiere para nosotros exacto sentido y valor sino en relación con ese tiempo de elevada cultura y experiencia literaria; y si en Pascal *l'esprit de finesse* tiene un origen totalmente distinto (entre la *iluminación* gratuita de Agustín y Jansenio, por un lado, y el *esprit de justesse* del humanismo «libertino» de Méré, por otro...) y expresa prevalecientemente una voluntad de reacción contra el dogmatismo de los racionalistas, iniciando casi la revalorización del *sentimiento* y casi planteando el angustioso problema de la justificación de la «persona»; si en Gracián la voluntad es una manera rápida y directa de conquistar el mundo y la cultura en un hombre que anhelaba cierta condición de primitiva *inocencia* del espíritu, en Bartoli, el *gusto* y el *genio*, incluso en las formas y en los campos más diversos, tienen siempre su terreno vital en el antiguo ejercicio de las *Humanae Litterae*, en ese «ejercicio» que nos vuelve «verdaderamente mejores».

El *sabio*, en todo caso, figura siempre como un *hombre de letras:*

> concédaseme llamar con el nombre de *sabio* a ese *hombre de letras* cuyo amplio y abierto entendimiento haya refinado la mente y *purgado el discurso* de la hez de los bajos sentidos y de la tierra vil de los efectos que tienen en nosotros un sabor brutal.

Virtud de la inquietud del genio es precisamente la de enriquecer la ciencia y las artes con algún nuevo hallazgo. Genio es siempre Novedad: es más, como escapándose y liberándose de la autoridad experimentada hasta el fondo, el genio es un *buscar cosas nuevas, de donde el mundo salga más rico* [7] *y nosotros más ilustres; las ciencias y las artes se extienden cuanto la agudeza de nuestro ingenio puede llegar a ampliarlas:* Homero, Colón y Galileo son los que recuerda Bartoli más elogiosamente por la libertad nueva y abierta de su victoria. Y poco importa si a ese público vulgar que considera «desordenados» los planetas «que por sí mismos se abren generosamente el camino», el genio les parece extravagante.

> ¿Quién desea, pues, *prescribir términos y metas al vuelo libérrimo de las mentes*, confinándolas entre las angustias de lo ya *encontrado*, como si no pudiese encontrarse nada más?

---

[7] Y no es todavía, obviamente, el mágico «transformar el mundo» de la palabra holderliniana o del idealismo de Novalis. Nuestro doctísimo Padre, completamente poseído por los reposados movimientos de su gusto, hacía de las letras una cuestión exclusivamente literaria: nada de demiúrgico en él, ni siquiera por metáfora.

Lo *encontrado* es aquí la autoridad, la tradición; y el genio no la niega, no la destruye, no le tiene aversión; es más, el genio añade siempre algo a este patrimonio de la humanidad; y si aquí no está aún clara la idea del progreso, ¿no encontraremos quizá el eco de ciertas polémicas científicas contra los aristotélicos y los *simplici*? ¿No encontraremos un irritado resentimiento contra los pedantes?

Es en el concierto del desarrollo cultural donde esta liberal doctrina, precisamente por su origen humanístico, siguiendo luego los usos del siglo y las formas de la escuela, corría el riesgo de entumecerse, en la teoría de las letras, si bien de forma muy discreta, con una reglamentación ética y estética dedicada a definir los medios más adecuados para alcanzar la «felicidad» con el encuentro de «útiles y nuevas cosas». Pero en tanto, contra todos los reguladores de la poesía, está clara ahora ya la sensible visión de la irreductible individualidad, e incluso de la originaria inmediatez del sentimiento del arte, de su nacimiento, en fin, de la absoluta particularidad de una tendencia irracional del genio.

Del genio: que es tanto más fuerte y da frutos tanto más fértiles y espléndidos de ágil y liberado dominio, cuanto más grande es el peso del que se ha desprendido, cuanto más extensa y grave es la maceración en la cultura literaria.

La noción del *genio* no implica aquí todavía, es evidente, el ímpetu enorme y casi monstruoso —una fuerza que actúa como la de la naturaleza—, la violencia *ex lege* y libremente creadora que tendrá más tarde con el Romanticismo. No, Bartoli —y no sólo por sus límites históricos, sino también por su fina discreción— está demasiado ajeno a mitos tan comprometidos: él ve el «genio» como esa felicidad y casi alegría inventiva que encuentra su propio orden, su propia regla íntima, en una sólida dosis de «buen juicio». También su afirmación, cada vez más segura y manifiesta con los años, de la *libertad* del artista en su trabajo se expresará con una cautela llena de humana y reservada sabiduría.

Así, en este especial punto [8] de la reflexión estética, también el problema moral del arte presenta una curiosa trama; una minuciosa descripción de formas particulares de errores en los contenidos o en

---

[8] No se haga de Bartoli un filósofo del arte: aquí estamos en un punto de reflexión que, según el uso, se podría llamar «empírica». Pero esta definición ha asumido, en un pensamiento dogmático y cerrado, un sentido negativo y casi despectivo que se desearía cancelado. La palabra «pragmático» no implica tales desagradables alusiones: surgió en una sistemática abierta y racional, que, aun determinando sus límites de validez teorética, revalorizaba la verdad de todo instante característico de la reflexión. Por «reflexión pragmática» se entiende pues, aquí, todo tipo de reflexión nacida de una especial «sabiduría» u orientada a resolver la exigencia de una norma preceptística,

el comportamiento hacia la sociedad literaria deja aflorar, en principios que se sostienen siempre ligeramente sobre imágenes de liviana y suntuosa plasticidad, sobre figuras ingeniosas y ricas de emblemas, la instancia fundamental y más íntima al tema: la instancia de una moralidad literaria que constituye cierto deleite y suficiencia de la escritura, del *arte*. Y si el pensamiento de Bartoli expresa, por un lado, algunas normas de moral cristiana aplicada a las letras con la sutil casuística y la lejana experiencia de los jesuitas, por otro lado, con no menor exactitud y vivo sentido de las cuestiones menores y singulares y de la complejidad del cruce de las experiencias, señala la vía regia del arte para la cultura del estilo.

De todas formas, sus «reglas» (si queremos llamarlas así —aunque con más prudencia hablaríamos de «consejos»—) no pretenden nunca imponerse, según los modelos entonces difundidos del Siglo de Oro francés, como si estuvieran dictadas por una universal razón legisladora:

> Mais nous que la raison à ses règles engage...

Aquí la razón no se sitúa como promulgadora de normas inmutables y seguras, sino como activa y sensible impulsadora, como dúctil y diestra consejera: más que razón austera y filosófica, es una especie de buen «juicio» [9] o buen sentido literario de gran experiencia, que o atempera o sostiene el vuelo y los atrevimientos del ingenio; sin embargo, aquí las reglas no presentan un rostro grave y severo, siempre se manifiestan de un modo cauto y afable.

Bartoli, de hecho, no propone los problemas con decidida resolución, entrando inmediatamente en su punto álgido: antes bien, con

---

valorativa o idealizante. Tal reflexión, está claro, no se identifica nunca con una verdad pura y universalmente teorética.

Con el Bartoli del *Uomo di lettere* estamos en esa interesante y fructífera zona de gran significado cultural, en que la investigación se determina como intento de organizar unitariamente un particular *ideal literario* en sus fundamentales estructuras doctrinales.

* Pero nosotros a quienes la razón ata a sus reglas... (*N. de la T.*)

[9] Por juicio se entiende en Bartoli esa conciencia o reflexión del arte que hoy se llamaría *conciencia crítica*. «Pero de los conceptos y de la manera de usarlos juzgue cada uno conforme a la razón y al gusto que tenga... El uno es oficio del *ingenio* que tiene que *encontrarlos*, el otro del *juicio* que debe *disponerlos*»: el juicio es en parte «don de la naturaleza», en parte «conquista del estudio» o, mejor, don de la naturaleza que se cultiva, se refina y manifiesta con el estudio; es «un oído bueno y delicado»; es culpa del «mal juicio» usar un estilo demasiado florido e ingenioso; el ser «excesivamente y quizá afectadamente *conceptuoso* muestra, dentro de una gran abundancia de *ingenio*, pobreza de *juicio*». Véase más adelante cómo se forma el buen juicio en las cuestiones de la lengua.

un discurso amplio y sinuoso los envuelve en un celosísimo lujo de apologías y de emblemas, proponiéndolos de forma indirecta y velada; así, la manera que cree más razonable de entender la vejada y peligrosa cuestión de la relación entre los grandes modelos clásicos y los escritores nuevos aflora de modo imprevisto y perspicaz en la variada y a veces también un tanto humorística divagación sobre los diversos modos de *latrocinio* en uso, en la corrupción de la lengua: entre tantos robos dignos de condena, hay también algunos lícitos, de buena conciencia; es más, dignos de alabanza, un tomar de los otros, sí,

> pero no como la luna del sol, que cuanto más se le acerca y más se llena de su luz en los perfectos novilunios, la eclipsa ingratamente, sino como quien en un espejo de puro cristal recibe un rayo de sol, y por ello no sólo no lo mengua, sino que reflejándolo, en mayor medida le da luz...,

lo que está dicho con gracia suma, con singular delicadeza de espíritu.

Este hurto digno de alabanza es, en primer término, un *imitar con juicio* a los grandes modelos: y, por tanto, no es un mantenerse quieto frente a las normas preestablecidas, sino un *leer con atención* (la noción del *buen lector* fue definida por Bartoli en otro lugar:

> el *lector* debe ser una abeja que coge la miel de las maneras ingeniosas de escribir, de la imitación, de las poéticas formas del decir),

una lectura atenta, como digo, dirigida a las secretas articulaciones del arte, de modo que se vean con prudencia los ejemplos más elevados como *espuela para los pensamientos y fuerza para la mente* [10], o aún más, un mejorar lo que se quita a los otros «de modo que no parezca ya lo mismo», que es sobre todo la habilidad de sepultar *el hurto de la materia en el arte de trabajarla* [11]; o, en fin, ese «aumento

---

[10] Naturalmente Bartoli ofrece precisas pistas acerca de la compleja casuística de esta relación: cómo es preciso también que aquel que no tenga un elevado ingenio frecuente los grandes modelos; dentro de qué límites hay que dar por válidas esta frecuencia en ciertos casos, condiciones, etc. Todos estos consejos y observaciones de un espíritu atento son siempre expresados por imágenes, similitudes, emblemas de sutiles hallazgos, de libre fantasía. Y alguna vez, por las relaciones entre los *antiguos* y los *modernos*, se piensa en aquella conciencia de emulación de la que habla Alberti en un pasaje.

[11] Y es aquí donde se encuentra esa prolongada similitud de gran fuerza imaginativa y de pluma ágil, entre el agua de las fuentes de Roma, Tívoli, Frascati, y la vil materia rescatada por el arte:

«Pero explíquenlo aún más vivamente los artificios de las fuentes de Roma, de Tívoli, de Frascati, donde las aguas juguetonas se torturan y obedecen con ingenio, se cambian en más formas que el Proteo de los poetas.

»Se ven destilar gota a gota en finísima lluvia desde las tobas y los tártaros, de tal modo que las nubes no saben repartirla mejor sobre la tierra. Como si salieran de las

de la cantidad», ese «desarrollo de las cifras cargadas ora de elevados, ora de amplios pensamientos» que los grandes escritores han señalado tan sólo con el dedo, que es, en fin, «un quitar poco, añadir mucho, *hacerlo todo suyo*». Así se llega, por caminos menos trillados, a indicar las formas más secretas de la enseñanza literaria: *imitar con sentido común, leer con atención, superar la materia mediante la laboriosidad* parecen ser —y compárense con ciertas teorías del siglo demasiado precipitadas y en exceso ingeniosas— los primeros consejos (Bartoli dice «avisos») humanísticos de una estilística sutil en el discernimiento, y de acertadas y prudentes formas literarias; y tengamos siempre presente que la validez de éstas —diremos con Vico, usando en sentido un tanto translaticio una rigurosa fórmula suya: «consilia conservandae humanitatis»— está siempre condicionada por la única ley auténtica y rigurosa del arte: la de «asimilar», que es señal de un superior dominio, de una suprema libertad del «genio» en su trabajo.

La «fortuna» de Bartoli en la historia del gusto varió gozando de buenos y malos momentos, estrechamente ligados al distinto interés prestado por la cultura estética al *oficio* del arte, a las cuestiones del estilo.

Si, a propósito de esto, hombres de excepcional experiencia lo reconocen como maestro «formidable» y «extraordinario», existe desde luego algún motivo; y ante todo, éste: que en un siglo como el XVII en el que las formas de la sintaxis y el sistema de las figuras pudieron parecer «vueltos del revés» y el «Parnaso» en *rivolta* casi dio vida a una lengua nueva y diferente (de hecho, después descubrió

---

cavernas de Eolo, imitan a los vientos, y con su soplo húmedo casi a los australes, con el suave a los céfiros, con el impetuoso y frío a los boreales, y se extienden tan sutiles y se despliegan tan uniformes, que parecen velos extraordinariamente límpidos extendidos en el aire. Se desmenuzan en pequeñísimas gotas y forman casi una nube cuajada de rocío, que, opuesta al sol, pinta un arco iris de colores perfectos. Reaniman con su movimiento a las estatuas muertas y les confieren variadamente diversos semblantes. Escapan furtivamente de bajo tierra y se lanzan al aire sorprendiéndonos con altísimos chorros. Gimen como dolientes, braman como enfurecidas, cantan alegres; no sólo renuevan para el mundo lo que Tertuliano llamó *portentosissimam Archimedis munificentiam,* los aparatos hidráulicos, sino que con sus gorjeos, con sus trinos, con sus tupidos y artificiosos pasajes, con sus divisiones, con su cambio suavísimo de voces, imitan a lo vivo a los ruiseñores, como si por su boca cantasen no *spiritus qui illic de tormento aquae anhelat,* sino las mismas sirenas habitantes de las aguas. Por obra de tan ingenioso y admirable trabajo, las aguas, que se toman de una fuente ordinaria, si *el arte con más noble uso no las elevara de su originaria bajura transfundiendo en ellas casi mente e ingenio, irían arrastrándose vilmente sobre la tierra*, entre orillas fangosas, apenas dignas de ser bebidas por los animales, donde ahora constituyen las delicias de los príncipes y la gloria de los jardines. ¿No es esto superar la materia con la laboriosidad? ¿No es someterla, *hacerla suya*? Que haga otro tanto quien robe. *Sepulte* el hurto de la materia en el arte del trabajo, de tal modo que añadiendo el suyo, se pierda completamente lo que era de otros.»

una nueva *dimensión* de universal validez de la palabra [12]), la cuestión de las formas de expresión debía presentarse de modo especialmente apremiante y enojoso para un hombre propenso por naturaleza y educación a un moderado humanismo estilístico, y como embargado por la visión de una ideal perfección literaria: una ruptura que parecía radical entre lo antiguo y lo nuevo debía inquietar a este hombre doctísimo y prudente, que, aun sin traicionar el sentido de una sincera misión, no quería sentirse como un extraño a su tiempo, a los temas vivos, a las indagaciones más nuevas.

Entre los *oggidiani* de las letras [13], que despreciaban las formas nuevas, la nueva época, la nueva moral, y evocaban la grandeza de los modelos antiguos con un sentido decadente y casi resentido, que los alejaba sin remedio de los temas discutibles pero también más vivos del siglo, y los «modernistas», que agitadamente y con escasa consideración dirigían a los opositores la eterna acusación de no saber adecuarse:

> Gran error ha cometido la naturaleza al hacerle nacer en nuestros días y no en el tiempo antiguo, donde habría tenido de su parte a Dante y Petrarca, a Fra Guittone y a los demás... (Carta de Marino a Stigliani),

y estaban todos como exaltados, bien por la suntuosidad de las continuas y complejísimas metáforas y figuraciones marinistas [14], bien por el brillo y destello extraordinario del *concepto*, de

> esta palabra peregrina que prestamente indica un objeto por medio de otro (Gracián)...

frente a esta oposición, que en ciertos momentos parecía plantearse como irresoluble, Bartoli, espíritu muy instruido y de mirada capaz de abrazar al unísono el pasado y el presente, no pudo asumir otra posición que aquella a la que ya hemos aludido: la de un sabio punto medio, la de una superior conciliación de la verdad parcial implícita en las dos hostiles afirmaciones: y, allá donde una polémica *passio* o una *indignatio* irritada imponían un límite o, mejor, mostraban una perspectiva parcial en la interpretación de la vida literaria, él, con formas no ciertamente de filósofo liberal, pero siempre con singular y segurísima experiencia del oficio, distendía con serenidad aquella violencia en un sentimiento armónico y feliz, donde la antigua y la nueva verdad hallaban una estabilidad propia, viva y animada.

[12] Se podrá, por ejemplo, demostrar que el sentimiento *simbolista*, y en otro sentido el *hermético* de la palabra (musicalidad, polivalencia...), encuentra alguna de sus raíces precisamente en las poéticas más extremistas del XVII.

[13] Véase el texto cit. de Calcaterra, p. 163.

[14] Véase también el bello análisis de la «sintaxis imaginativa» de Marino en Calcaterra, *op. cit.*, pp. 50-57.

Un ejemplo de prosa moderna y actual (sin ser viciosamente *modernista*), firme y cultivada (sin ser pedantemente anticuada), se le ofrece a Bartoli en la prosa científica de la época: esa prosa científica —a la vez tan elegante, exacta, minuciosa, como no se vio ya jamás— que es ciertamente un alarde, una feliz victoria del siglo, incluso sobre sí mismo [15]. Se sabe, por otra parte, cómo en estos escritores en los que una disposición geométrica de la palabra se ajusta casi siempre a una educación muy firme, o se extiende como abandonándose en agradables e insólitos primores, estaba a menudo manifiesta de modo nada equívoco la conciencia de un espíritu anticonceptista.

Así, Galileo, al que asiste una prosa recia, directa, correctísima, un estilo en el que la palabra es todo eficacia y claridad, y, como diría Leopardi, introduce las verdades abstractas «casi bajo los sentidos»; o Magalotti, con ese continuo y singular intercambio entre los momentos de una sensibilidad extremadamente refinada y los de una inteligencia llena de agudezas muy delicadas, con esa matizadísima precisión, donde la erudición y la ciencia, sin perder nada de lo que les es propio, parecen convertirse en instrumentos de una dulce experiencia del alma, y casi en motivos de un íntimo ritmo arrebatado en una aspiración de libre gracia; o Torricelli, con esa su ciencia imaginativa y erudita en el condensado vigor de un estilo de sólida raigambre humanística; o tantos otros...

Y no nos detenemos aquí en los filósofos (Bartoli experimentaba quizá por ellos un interés menor y menos directo); pero en ellos, como en los científicos, se desarrolla desde luego la conciencia de que se está venciendo esa «desidia», ese estado de ánimo replegado, turbado y lleno de cansancio y desilusión con el que a menudo el siglo se había complacido morbosamente, y de que un nuevo, valiente y abierto sentimiento de verdad lentamente conquistada vuelve a llenar verdaderamente las almas. Y también el estilo se sirve naturalmente de ello, con el vigor nuevo de una forma de expresión firme y cuidada.

La resentida nostalgia hacia el pasado en espíritus pedantes e incapaces de entender los intereses de su tiempo, y como anclados en una divinización sin vida de los grandes modelos antiguos; el furioso, inquieto y un tanto vano deseo de *novedades* a menudo sin razón alguna y lleno de ignorante presunción, de cuantos sin crítica acogían los reclamos de una exasperada y, a la vez, hastiada zozobra modernista: la cultura, en fin, llena de vida y de certeza, de rigor y de vigor de la sustanciosa y elegante prosa cientifica: éstos son en resumen los temas y los ejemplos vivos entre los que se fue formando la prosa de

[15] Y véase, para un contacto inmediato, E. Falqui, *Antologia della prosa scientifica italiana del Seicento*, 2 vols., Vallecchi, 1943.

Bartoli, que sumando esas diversas experiencias y franqueándolas en una libre y única tendencia del gusto, a su modo se sirve de ellas, y con ellas se embellece.

¿No fue quizás de Bartoli esa sagaz doctrina —también de la época, pero que él llevó a singular claridad (estuvo ciertamente mucho más allá de la ociosa poética de los *furtarelli*)— que enseña a educar el estilo con hurtos victoriosos?

Y victoriosa sobre sus modelos es casi siempre su prosa, que hace en verdad acopio de esas experiencias; así, con un gusto por las metáforas y argucias espléndidas, audaces, continuadas profusamente, y con una propiedad y exactitud minuciosa de particulares pinceladas, con una mirada exacta y «científica» que distingue y separa de un modo casi despiadado, el discurso se desarrolla siempre con la apacible impronta humanística de un periodizar amplísimo y, sin embargo, plenamente contenido.

Son éstos los «estratos» lingüísticos en los que se manifiesta, con una sensible unidad de tono, ya seco y escueto, ya delicado y lleno de dulzura, siempre moderado, esta rica prosa, que es ciertamente un ejemplo de cultura adaptada y superior, para una humanidad que no está movida por la inquietud de una búsqueda infinita, cual es la de la nueva ciencia y la nueva filosofía; que encuentra, en cambio, su propia felicidad y un calor latente y siempre íntimamente alimentado, en una fervorosa y agitada calma de espíritu satisfecho en una divina verdad, en una sobrehumana alegría.

Por tanto, si el *gusto* indica inmediatamente la perfección de una belleza ideal custodiada en el espíritu; si el *genio* intenta, osado e impetuoso, darle vida en las formas del arte, el *buen juicio* es esa especie de rémora o medida (nosotros hoy diríamos *conciencia*) que muestra los límites dentro de los cuales tal perfección puede ser concretamente conseguida: el *estilo*, en fin, es el resultado final entregado a la página, y en él, para Bartoli, se encierra el verdadero sentido del trabajo del escritor. *Gusto, genio* eran nociones y palabras del siglo [16] para indicar toda una fructífera inquietud en el modo de plantearse la cuestión artística; siempre, no obstante, sobre una falsa regla común de un irracionalismo fundamental más o menos consciente: es más, por tal camino se llegó incluso a rozar y como a presentir —en formas aún superficiales y mundanas, que aunque ya quebradas y como deseosas de una diversa intimidad, no eran ciertamente todavía románticas— el significado estético del principio que marcará por sí mismo tanta historia: el *sentimiento*. Un hombre como Bartoli, en quien concurre, como es sabido, esa experiencia compleja de la tradición y al mismo tiempo de las nuevas tendencias,

---

[16] Véase B. Croce, *Estetica*, parte II (Historia), Cap. III, Laterza, Bari, 1928.

no puede contentarse con las palabras del siglo: *gusto, genio,* permanecen como vacías abstracciones y peligrosos mitos de tentadora facilidad, si no se indica el modo de sus operaciones en las letras a través de la *lengua* y el *estilo,* a través de la continua vigilancia del *juicio.* Y es aquí donde se entra en la materia más viva y sensible de su doctrina.

Escritor *rhétoricien* y gramático como no hubo otro, Bartoli intenta definir un límite exacto para la validez de las reglas, que, como se ha dicho, reduce a la prudente medida de «avisos»: ellas tienen para él un valor práctico y didascálico, y una necesaria fuerza ordenadora, que el verdadero escritor puede superar y vencer con un rápido resorte del ingenio y del arte, pero que no puede ignorar. No se trata, no, en el caso de Bartoli, de una denuncia romántica: quien ha hecho de él un «bohemio» era probablemente un hombre alegre y de buen corazón, como quien le ha llamado «pedante» debía ser un hombre chabacano de escasas letras. No podemos imaginar al honesto y ordenadísimo Padre con inquieta y trágica vestimenta de rebelde literario o de poeta maldito, ni tampoco con el ropón austero y vano de una doctrina rígida y fría que no impresiona al espíritu [17]; precisamente él, que había llegado a saborear sus singulares citas, a degustar el giro exacto y largo de un período complejo y ligero con una fértil gracia espiritual, con una educación tan íntima y como cuajada en una soledad sociable y llena de afabilidad, que es una rara característica del espíritu.

La estilística es para Bartoli un arte de la composición literaria. Él se da cuenta de su variedad y complejidad [18], pero investiga sobre todo dos de sus aspectos: el que se preocupa del orden y de la claridad de la materia, y otro más abierto a vastos intereses y más ligado a

---

[17] Pienso en el pedante con esa imagen que me parece exacta de Montaigne (*Essais,* Libro I, Cap. XXIV, «Du Pedantisme»): «Mais d'où il puisse advenir qu'une ame garnie de la connoissance de tant de choses n'en devienne pas plus vive et plus esveillée, et qu'un esprit grossier et vulgaire puisse loger en soy, sans s'amender, les discours et les jugements des plus excellens esprits que le monde ait porté, j'en suis encore en doute». [«Pero ¿por qué puede ocurrir que un alma dotada con el conocimiento de tantas cosas no se vuelva más viva y despejada, y que un espíritu grosero y vulgar pueda alojar en sí, sin enmendarse, los discursos y los juicios de los más excelentes ingenios que el mundo ha dado? Es algo sobre lo que aún estoy en duda.» *(N. de la T.)*] Hoy quizá el pedantismo literario se oculta tras una especie de cómodo filosofar sobre esquemas preestablecidos o convenidos de rápida aprehensión, y no sólo no se sirve de las célebres indicaciones y de las divagaciones iluminadoras de un gusto educado, sino que traiciona incluso la verdad más fructífera de los principios a los que continuamente se remite.

[18] «Cumplido el intenso trabajo de una composición (de la que sólo he tratado de advertir lo *que atañe al hallazgo y al orden de las cosas y a la manera de decirlas,* para el fin que desde el principio me propuse), lo que tan sólo queda es retocarlo y pulirlo, examinándolo minuciosamente» («Dell'esame ed ammenda de'propri componimenti»).

una teoría general, que está dirigido a clarificar los movimientos internos de la lengua. Son, en lo que atañe a «la distribución y la armazón del discurso», y al «mecanismo de la materia», consejos de añeja experiencia para evitar la «oscuridad», o sea, toda insuficiencia de la expresión para manifestar con exactitud los movimientos apasionados del genio: evítese, por ejemplo, la oscuridad que nace de la ambición de parecer maestro de divinos secretos, allá donde luego, en cambio, hay poco o nada que esconder [19] (oscuridad deseada); evítese también la confusión (oscuridad de naturaleza) que nace del pretender superar los límites propios del ingenio (ingenio *pobre*) y de su excesivo fuego, que se precipita para decir todo a la vez, sin orden (ingenio *turbio*); por esa razón, elíjase un argumento adecuado al ingenio, ordénese la materia dando al discurso una clara armazón; prepárese gran cantidad de informaciones y de verdades que enriquezcan su indicación escueta, que es casi un embrión de trabajo...

Todo esto acontece según las diversas maneras de elegir y de aplicarse, y es raro que en todo caso la variedad de los sujetos se unifique en un solo gusto, de tal modo que haya deleite en la variedad sin faltar a la unión del sentido.

> Estas diversas maneras de elegir y de aplicar van tras el juicio, y el juicio sigue al genio que cada uno tiene para expresar, ya en un estilo, ya en otro, la justa idea de su mente.

Veamos, pues, que esa minuciosa preceptística, que Bartoli indaga con pluma muy sutil y penetrante y con una atención casi despiadada, concluye con una afirmación de los «derechos» del escritor, de su irreductible originalidad y libertad. Y aquí aflora un problema muy delicado: el del punto de vista desde el cual juzgar las obras de arte.

Bartoli responde con dos afirmaciones generales aparentemente contrastantes, que son la herencia de dos vastas tradiciones, capaces también de armonizar entre sí:

> No es la *materia* sino el *trabajo* el que da al artífice el nombre y a la obra el precio...
> Es más, *la parte más bella del discurso* es la *belleza del argumento*.

Son estas dos ideas de la verdad las que están en la base de un

---

[19] «... Dios mismo en los oráculos es bruma, y la excesiva luz en que habita, en que se ve, tiene nombre de tinieblas, porque, así como lo muestra, igualmente lo esconde» («Ambizione e confusione, due principî d'oscurità»). Y en el mismo pasaje véanse las imágenes sobre las «infelices almas *etiopesse*» cuya «manera de escribir es como dibujar en un plano ciertas monstruosas formas de rostros, pero vistos de tal modo y con los rasgos tan contrahechos, que no hay ojo que encuentre rasgos humanos, sino allá donde se miran reflejados en un cilindro de pulido acero»; oscuridad de «mentes sombrías».

contraste quizá íntimo en la naturaleza de nuestras letras, y que se repetía también en los hombres y en la cultura de aquel tiempo, entre una literatura que corría el riesgo de convertirse en puro artificio de habilidad —y tantas veces lo era—, y otra, en cambio, que deseaba ser principio de vida, de ciencia nueva: entre los «literatos», desde Marino a la Arcadia, y los «científicos y filósofos», desde Galileo a Vico: contraste que Bartoli, Magalotti, Torricelli... intentan resolver no tanto en la teoría, cuanto en un acuerdo hallado en un equilibrio siempre peligroso en la página escrita.

Pero también en la reflexión, en esa especial reflexión pragmática que se eleva desde las normas y desde los «avisos» de una preceptística de vasta experiencia hacia una búsqueda idealizante, Bartoli (y no se haga de él un filósofo) buscó a su modo pacificar la discordia, y fue en la noción de *estilo,* que es para él conquista de una *naturalidad* de la expresión, en la que una extrema y totalmente velada virtud de arte viene a dar vigor, realce y duración a la simple y elevada virtud del argumento.

Acerca de la naturalidad del estilo: he aquí un tema que invita escrupulosamente a un discurso infinito. Y en cuanto a Bartoli, apoyándonos por otra parte en la autoridad de ciertas breves y lacónicas fórmulas extraídas con algún esfuerzo del contexto, y ampliando un tanto el sentido histórico de las palabras con acepciones más caras a las modernas estéticas, ¿aludiremos quizá, con algunos otros, a una doctrina cuya regla última es esa *naturalidad* que no debe parecer «elaborada, sino nacida de sí misma», casi expresión pura e inmediata del alma? ¿No se correrá el riesgo de contemplar a Bartoli, quizá con cierto anacronismo, como a un teórico de la doctrina del *corazón,* de los *afectos*?

Sin embargo, parece evidente: cuando él se detiene sobre estos valores del sentimiento, se refiere a una esfera parcial de las letras, a un cierto tipo de elocuencia que se propone conmover y excitar. Así, o todo un afectuoso, constante y distendido discurso sobre el estilo se rompe por un insensato contraste, o también Bartoli, como todos los demás teóricos jesuitas, cree que sin elaboración (y no excluiríamos en él ni siquiera una cierta dosis de sensatísimo cálculo) no se llega a la expresión. Desde luego, me parece que la idea de la *sencillez,* de la *naturalidad,* fue otra en Bartoli: la considero más cercana al «sois simple avec art» de Boileau, a su «faire difficilement des vers facils», que a la «expresión» moderna. En fin, se podrá preferir una prosa cultivada y educada, hacer de ella un canon de *poética,* pero nunca un principio de *estética*: de cualquier forma, a un prosista, cuya «condición» era, como se ha visto, tan compleja y trabada, la *naturalidad* sólo podía aparecérsele como el signo abolido de una victoriosa conquista de libertad: el escritor se hace con el tiempo, la manera de escribir debe tan sólo «parecer» no elaborada:

> ... porque *conviene esconder bajo tanta naturalidad un exquisito arte de finísimo juicio*, que cuanto se dice *no parezca* dictado por el ingenio, sino desahogo del corazón... no alcanzado con el estudio, sino *hallado en el acto de la palabra*.

Que todo un largo ejercicio esté, pues, como sepultado tras las formas de un discurso que parezca nacido sin esfuerzo, ligero, fácil [20]. La doctrina del estilo armoniza aquí con la de genio en un genuino y coherente sistema; y el estilo se manifiesta como la felicidad del reposo que comprende en sí un infinito movimiento de trabajo.

Uno de los temas que más nos atraen en el presente género de ejercicio crítico es el poner de relieve esa relación variable que continuamente se abre entre *poética* y *poesía*: cómo la experiencia de un cierto sentimiento de escribir se eleva a «idea del decir», y cómo tal idea, a su vez, anima y fortifica por sí misma la escritura y la orienta con maneras seguras y conscientes. Y aquí —si nos es más provechosa la página que revela las normas de una prueba realizada según una conciencia absolutamente propia y ajustada, más que la nacida de una monstruosa genialidad que opere como la naturaleza— Bartoli nos interesa y nos atrae de forma especial.

Apologista de la religión, moralista, historiógrafo de la Compañía de Jesús, escritor científico, redactor de normas sobre lo Bello y la Lengua, Bartoli pareció, en toda su copiosísima obra, dar cordialmente vida al ilustre decoro del ideal retórico que lo animaba.

De ligero tono oratorio, y quizá también un tanto vano, a menudo con algún toque aquí y allá de pía unción, la inflexión de su obra es siempre la de una prosa que sostiene sus propios motivos intelectuales sobre figuras de cuidadísima medida, que vence incluso las inquietudes y las incertidumbres de la preocupación.

Hoy quizá podría hablarse en Bartoli de un estilo ensayístico: y no tanto de ese ensayismo del que Francia tuvo en aquellos años grandes ejemplos y que con un lenguaje condensado e intenso, a veces lapidario e incluso aforístico [21], consignó siempre en las pági-

---

[20] O también en *Povertà contenta:* «Cuando el *arte* no sirve más que para hacer que la *naturaleza parezca más ella misma*, dicho arte pasa como *naturaleza*, y, por tanto, esto es *lo más perfecto que tiene*»: aquí se ha querido ver, creo que con alguna precipitación, la concepción moderna de la forma, como actividad espiritual.

[21] Obsérvese cómo la *poética del conceptismo* en los escritores franceses de aforismos y de moral del siglo XVII pierde toda razón de «desgana» y de «maravilla»; es más, al contacto con el genio nacional, o adquiere un rigor de desilusionada sinceridad jansenista, o un tono de viva ironía de antigua experiencia católica provista de condimentos clásicos...; de cualquier modo hay siempre un interés vivamente ligado a la vida de los hombres y a su sociedad. Aquí, ciertamente, el gusto por las antítesis, las inversiones, las ingeniosidades, se libra de toda reflexión de oratoria meridional (de un tanto vana *enflure* ítalo-ibérica), para adquirir una fuerza condensada y meditada de epigrama, una energía icástica de escritura, que está conectada a la profunda y dolorosa se-

nas una riquísima experiencia de vida moral, nacida de la observación y del contacto con una sociedad amable y de costumbres disformes y abiertas, sino más bien de aquel otro nacido en Italia, desde la «soledad» invencible del literato y que tiene su valor ya en la riqueza de la doctrina y de la erudición, ya en el mérito excelente de la expresión, en ciertas vibraciones nuevas y antiguas de la sensibilidad y de los caracteres [22]: esa prosa que, para expresarla con una frase de Sidonio, cara también a Bartoli, se sirve de una destacada *«opportunitas exempli, proprietas in epithetis, urbanitas in figuris, virtus in argumentis, pondus in sensibus, flumen in verbis, fulmen in clausulis»* *. Tales prosistas están particularmente dispuestos a manifestarse en páginas selectas: y si, como hay que creer, un escritor de antología no es quien haya dejado, no se sabe cómo, algunas bellas páginas, sino el que en alguna parte de su discurso haya sabido, con mayor precisión y arte más liberal, dar vida segura al movimiento activo del propio sentimiento, Bartoli, por un derecho superior de su «cierta *beatitud del gusto*», entrará, como dicen todos, en este raro orden: su «radiante regocijo» se desarrolla y parece como liberarse de su pasión más verdadera, que fue el sentimiento, que fue la pasión del estilo.

No es éste, para un juicio sobre Bartoli, un juego de conceptos: Bartoli fue un enamorado (precisamente siguiendo una tradición que en Italia se remonta al menos a Petrarca y que tuvo después tantos ejemplos) de la belleza de la *literatura,* y en este amor se complace, como la única libertad concedida a un hombre como él, lleno de fantasía y de naturaleza inquieta, impulsado desde la adolescencia a una firme verdad de la conciencia y casi a una inmovilidad de ideas. Se resarce con una extraordinaria riqueza, con una preciosa y móvil capa de joyas imaginativas: ahí se encuentra libre, ahí puede moverse, ahí se desata su espíritu soberanamente con desenvuelta comodidad: ahí está su fuerza delicada, su extasiada felicidad. Y, si «las cosas que él narra se han visto y oído antes en las palabras de otros: ensayos, crónicas, descripciones, pensamientos»» (Flora), en su soledad Bartoli las revive, y se exalta, más por la posibilidad que se le

---

riedad de intelectos más atentos a una descripción *real* del hombre que a su idealización: en el hombre está siempre el «histrión», es necesario siempre «ver el reverso de la medalla». Un «deber ser» del hombre aparece aquí como fantaseado y mítico; o solamente como un término de comparación.

[22] Se sabe que tales modos de *ensayo* (y también una cierta variación suya de carácter) han encontrado en Inglaterra un acogimiento favorable y un clima propicio para una bella y variada floración. Hoy, renaciendo en Italia —y a menudo es justamente un retorno indirecto— con nuevo vigor y nuevas argucias, esos modos reencuentran todavía ciertos antiguos caracteres de vieja tradición.

* «oportunidad en el ejemplo, propiedad en los epítetos, elegancia en las figuras, fuerza en los argumentos, profundidad en los sentimientos, copiosidad en las palabras, agudeza en las cláusulas» *(N. de la T.)*

ofrece de liberarse gozosamente en el campo de su propio dominio, que por las razones morales o religiosas, o las pasiones, o las heroicas gestas que describe con mano impasible.

¿Quién pretenderá de Bartoli una obra de verdadero apóstol, una obra comprometida de teólogo? Incluso cuando recuerda la acción constructiva y educadora de la Compañía de Jesús, incluso cuando hilvana moralidades o prédicas, Bartoli es sobre todo un artista con todos sus egoísmos y arrebatos. Dotado de un extraordinario don para pintar y reproducir los acontecimientos y las aventuras del mundo, olvidándose por completo de la finalidad de *proselitismo* que la retórica de los jesuitas sugería para el arte, los pinta y reconstruye con desprendimiento, y sólo disfruta cuando los ve transfigurados (no sin cierto gusto escénico) en la fiesta suntuosa de una expresión impecable: para él el arte no es, no puede ser, participación total; el arte es el mundo visto según el ojo inocente y platónico del gusto, que pone en orden un acontecimiento, un país, un viaje, que analiza una flor, un insecto, con una naturalidad conquistada en el estudio y en el arte y conservada dentro de las medidas singulares del estilo, del «genio».

En la *Missione al Gran Mogor,* que puede dar una breve idea de ese vastísimo trabajo que es la *Istoria,* el gusto de la época adquiere, por las lejanas costumbres y colores de Oriente, especialmente en la primera parte, un bellísimo dinamismo y una contenida tensión de relato. La narración se desarrolla entre lejanas descripciones de tierras diversas y un tanto fantásticas, tapices y escenografías de costumbres extravagantes y capaces de mover con sus agradables colores la fantasía, entre misiones diplomáticas y guerras sutiles, feroces o fastuosas. A veces se piensa en un Melville católico, menos filósofo, menos comprometido: se da el mismo gusto por la narración compleja e intrincada, con extraordinarios y misteriosos personajes nacidos casi de una pesadilla; la misma expresión admirable y desenvuelta; pero aquella tensión se congela aquí en un gesto cotidiano, aquellos problemas aquí están ya resueltos y también aquel extraño país se reduce ahora a menudo a una elegante decoración. Pero veamos al rey Achabar, por ejemplo:

> Era este hombre de un hermoso físico, según Tartaro (gente, la mayor parte, de estatura menos que mediana, pero fuertes y membrudos), con las piernas enarcadas hacia dentro, grandes hombros, ojos pequeños y planos, frente amplia y color oliváceo: de apariencia muy majestuosa, y extrañamente terrible contra el que le dirigiese una mirada torva. Por un natural desequilibrio de humores, melancólico en exceso e igualmente iracundo; pero por el arte o la virtud que fuese, era tan dueño de los sentimientos de su alma, que apenas podía verse otro más sumamente agradable y sereno; es más, ni siquiera se elevaba a la majestad de rey comportándose como tal, llegando a usar incluso con los más bajos un comportamiento amistoso; y olvidada su posición, con maneras amables, todo lo más que pueda de-

> searse de un príncipe. Por ello el P. Girolamo Saverio, que durante muchos años fue testigo ocular, le ofrece esta alabanza que es tan raro encontrar en un príncipe de alto linaje, diciendo que verdaderamente él era grande con los grandes y pequeño con los pequeños. Tenía un ingenio muy perspicaz, y daba muestra de ello la vivacidad de sus ojos que le brillaban en la cara, pero de letras y estudio no tenía ni el más ligero barniz; es más, ni siquiera sabía leer su propio nombre; a pesar de esto era muy feliz teniendo durante muchas horas frente a sí, azuzados y reunidos en disputa, a musulmanes y bramanes: los primeros defendiendo el Corán, los segundos no sé qué antiguas escrituras suyas. Pero ni una ni otra parte se acosaban con argumentaciones tan rabiosamente como él atribulaba a ambas, presentando para sus graves errores dudas tan sutiles halladas por su natural ingenio, que los pobres defensores, cuanto más se debatían para salir de ellos, tanto más se enredaban en sus propias respuestas. Así, ora los unos, ora los otros, se iban cabizbajos, enmudecidos y avergonzados. Él nunca daba a entender claramente de qué parte estaba, o a qué fe o religión pertenecía; pero, según servía mejor a sus intereses, mantenía a una y otra parte con la esperanza de ganárselo para sí, y los entretenía con buenas palabras, asegurando que planteaba sus dudas no por otra razón que por la de ir en búsqueda de la simple verdad hasta entonces oculta, y encontrarla. Y éste era también en cualquier otro asunto el estilo propio del Rey Achabar, hombre de una apariencia sin misterios, sin ningún artificio, el más leal y transparente que se pueda imaginar; pero en verdad tan cerrado y vuelto hacia sí mismo, con giros de palabras y actos los unos de los otros tan distintos, y la mayoría de las veces contrarios, que por mucho que se buscase no se podía encontrar el hilo de sus pensamientos; tan a menudo ocurría esto, que, comparándolo hoy con lo que era ayer, no se encontraba en qué asemejarlo a sí mismo, de modo que, por mucho tiempo y muy familiarmente que se le tratase observándole con atención, no se sabía de él el último día más que el primero.

Un río límpido y regulado, un vértigo dominado por la Ley, es el discurso de Bartoli, y un afanarse con mucha calma en la luz de una lámpara parca e intelectual del espíritu. A la de Bartoli se podrá preferir la prosa repleta de informaciones de Galileo o la atormentada sintaxis de Vico, ligadas a un continuo progreso de la verdad, de donde ha nacido el avance de nuestro pensamiento y nuestra técnica. Pero difícilmente se hallarán razones críticas para condenar aquella *felicidad del gusto* que fue propia del historiógrafo jesuita, y que constituyó la forma de una libertad fatigosamente conquistada en el arte.

¿Y no significará entonces nada el haber marcado un momento capital en la historia del estilo y de la lengua literaria?

Pero sería quizá mejor decir: del estilo y, por tanto, de la lengua: aquí él tuvo autoridad cierta de

> hombre que tal vez entre todos los de su tiempo y tal vez también de todos los tiempos, por teoría, práctica y ciencia, mejor, más profunda y plenamente conoció nuestra lengua,

hasta el punto de hacer casi una segunda y «nueva», que, a la vez,

«pinta, talla, esculpe sus propias ideas, conceptos, imágenes, sentimientos» (Leopardi); aquí también su doctrina adquiere un movimiento más libre y franco; su discurso, formas más ágiles y directas.

Naturalidad conquistada y sencillez del estilo, libertad y casi «contenido frenesí» del genio, límite consciente de «avisos» por la autoridad de las reglas, con el sentimiento de un deleite *autosuficiente del gusto* y de un estado de ánimo de *calma en movimiento*: he aquí con lo que Bartoli parece haber aclarado, siempre en formas de extrema cortesía, por un lado, su polémica contra los pedantes y los amantes de las reglas y, por otro, contra los conceptistas y modernistas: los vence, no tanto con una brusca y violenta ruptura de bruniano furor, cuanto con una superioridad de consideraciones y mesura de un hombre que, en la neta dirección metafísica de un tenue neoplatonismo estético, agotado el análisis de aquellos valores, se eleva ya francamente por encima de la fila de los secuaces de los fáciles tópicos doctrinales de la época; y mientras concilia, en un elevado acuerdo, las opuestas exigencias, muestra al mismo tiempo el límite, la parcialidad de los mitos opuestos.

Pero donde Bartoli vence sobre todo es en las cuestiones de la lengua [23]; en su siglo, la problemática se presentaba muy rica y compleja: más allá de las sutiles, acres, añosas polémicas entre *cruscantes* y *anticruscantes* *, más allá de las experiencias de los inquietos innovadores (hecho que por sí mismo demandaba una justificación teórica) prontos a transformar sus mismas estructuras sintácticas y los modos adjetivales; más allá de las investigaciones teóricas de aristotélicos, de platónicos, etc., le ayudaba también la experiencia de escritor, como hemos visto, y su personal cultura de lector y observador devoto y de «buen juicio» de textos clásicos ejemplares. Convendría ser prudentes en hacer de Bartoli un filósofo de la lengua: él habla siempre en pose de «artista», de «experto»: y ese su irracionalismo estético de finas vetas neoplatónicas no es otra cosa que la medida de parcial verdad, que, en formas diversas y variadas, a menudo da sostén metafísico y movimiento y vida espiritual a las poéticas. Efectivamente, en Bartoli hay un cierto orden sistemático: o mejor, si la sistematización implica una apertura de intereses demasiado vasta, capaz de conectar y de justificar todos los campos de

---

[23] Alguno ha visto en Bartoli las primeras alusiones de una interpretación idealista de la lengua: la afirmación de la actividad espiritual estética como actividad productiva del lenguaje, el sentido histórico de la lengua, la teoría de las formas vivas, etc.: han hecho de él casi un precursor.

Quizá éstas son «anticipaciones de la mente» en el sentido empleado por Bacon (*Novum Organum*, I, af. 26); y, so pena de entumecerse y detener el movimiento continuo de la verdad, deben ser acogidas dentro de una medida hipotética.

* Partidarios o contrarios de la Academia de la Crusca. (*N. de la T.*)

la vida y del pensamiento, hablaremos al menos de una voluntad de coherencia interna y unidad reflexiva nacida de una constante y unívoca experiencia: a propósito de la lengua, en efecto, encontramos en Bartoli un movimiento especulativo análogo al que mueve las nociones de *gusto,* de *genio,* de *estilo.*

Igualmente, así como no gusta de los innovadores sin gracia y barbáricos de maneras hiperbólicas y gigantescas de la lengua, tampoco le complacen a nuestro doctísimo Padre los gramáticos y los pedantes «hombres terribles para quienes las palabras no son palabras, sino hechos». Ya en Leonardo encontramos acentos de acerba irritación contra los *declamadores* y los *trompetistas* de la autoridad literaria, y cuantos otros se hallan además en la historia de las letras; pero Bartoli aporta con su argumentación todo el peso de una extraordinaria experiencia de gramático, y un aire y un aroma, aún de pedante y de lingüista afectado, que no deterioran, que, por el contrario, ratifican su verdad distinta y viva.

Por otra parte, un escritor de espíritu francamente emiliano (si en una geografía literaria se pretendiera localizar la región donde el gusto literario está más fácilmente dominado por una tentación y casi una forma de sabor sensual, convendría indicar precisamente la Emilia: desde Bartoli a Serra; o también, a su modo, de Ariosto a Bacchelli, y un centro además de especial atractivo: Bolonia), que se ejercitaba en formas educadas y elegantes pero liberales, ¿cómo podía encerrarse dentro de ciertos límites, someterse a ciertas tutelas, quizá regionales?

«Es necesario corregir la osadía de los correctores y de los críticos»: hay en Bartoli ese mínimo de resentimiento que da cierta viva acritud a su afirmación de algunos principios generales, nacidos del deseo de orientar a los jueces en las cuestiones de la lengua, no según ciertas rígidas normas de reglas fijas o según ciertos ídolos de ilegítima novedad, sino siguiendo las libres leyes del gusto y del juicio:

> Yo por mí no sería de aquellos que quisieran hacer segar por mano de verdugo, como el Magistrado de Esparta, las dos cuerdas que un osado citarista había añadido a las siete de la lira antigua, no porque *no prestaran a la armonía una mayor perfección,* sino sólo porque eran *cosa nueva.*

La *novedad* y la *libertad* del genio serán la *novedad* y la *libertad* de la lengua y hallarán su legitimación no sólo en hacer a la «armonía algo más perfecto», sino en acrecentar el patrimonio de la lengua y su energía expresiva: así, aunque también el vocabulario sea una tarea útil, ¿quién deseará basar en él lo absoluto de las reglas, de esas reglas que nacen siempre de un límite de cultura, de lecturas? ¿O quién deseará, siguiendo el ídolo de la Crusca, detener la lengua en un «siglo de oro», en un «siglo bueno» (el *Trecento*) o en una zona (la

Toscana), y ni siquiera en todo el *Trecento,* y ni siquiera en toda la Toscana?

Es más, a propósito de la validez de las reglas de la lengua, he aquí una clara pregunta de Bartoli, perentoria y verdaderamente precursora:

> Las leyes del Siglo de Oro ¿quién las puso? ¿Existía un ejemplo de los antiguos? ¿Era lo óptimo el habla corriente del vulgo?

Así, un hombre que tenía una incomparable experiencia de los textos clásicos vulgares, y en el *Torto* daba prueba de ello con extraordinaria evidencia, por la riqueza de ejemplos y de pacientísimos *schedulae,* afirmaba que «no existen principios de la lengua que por naturaleza o por uso sean universales». Ni para dar vigor a una pretendida extensión de la validez de los principios bastan las «decisiones de los Gramáticos», la «autoridad de los Escritores», la «prerrogativa del Tiempo», el «atenerse al Latín»: normas todas que son útiles, que pueden ser útiles, «todas juntas tienen fuerza», y que forman, o al menos contribuyen a formar, el «buen juicio», en cuestiones tan vejadas, pero no constituyen la ley.

Lo que de hecho cuenta —y aquí tenemos la palabra que da sentido más desenvuelto también a las investigaciones sobre el *genio* y sobre *el estilo*— es en esta materia el *Arbitrio,* la libertad inventiva del escritor del gusto. Por tanto, no una libertad sin ley, sino una libertad conquistada *dentro de la ley* o, incluso, *más allá de la ley:* libertad que conoce muy bien la medida de sus propios límites.

Por otra parte, la palabra no vive tanto en el vocabulario, cuanto en su «estar colocada en situación de significar»: y el escritor puede usar libremente (si bien con ciertas precauciones de gusto discretamente sugeridas) palabras latinas, palabras extranjeras, palabras antiguas, y también palabras de creación completamente nueva, según las distintas necesidades expresivas: puesto que, en fin, en cuanto a las palabras, «alguien fue el primero que las halló», y el *uso* las difundió más tarde.

También la ortografía y la puntuación están ligadas a este método de arbitrio consciente y meditado: «cada uno hágase por sí mismo un tratado de ortografía». Por esta vía (y vuelven a la mente ciertos curiosos temas de esa «Filosofía de la Puntuación» de la que Poe [*Marginalia,* X] ha hecho tan sólo alguna alusión) también la ortografía y la puntuación se disuelven en cuestiones exactas de gusto y de estilo.

Al final, sólo la ley de la lengua (palabras, nexos, ortografía, puntuación...), en ese uso de las letras que interesaba sobre todo a Bartoli, parece ser la razón del arte: y aquí cada vez con mayor conciencia aflora el principio de la irreductible subjetividad y absolutividad del genio, en la fatigosa conquista a través de la cultura de su poética libertad.

La hipótesis que alguien ha propuesto de la existencia en Bartoli del concepto o, al menos, del presentimiento de aquel principio de la autonomía del arte que parece ser una verdad de nuestro siglo, y especialmente de una filosofía suya, ofrece esta alternativa: o la autonomía se presenta como la afirmación de una verdad teórica del arte, cual momento autosuficiente y distinto en el círculo de la vida espiritual (y es ésta la aportación de un pensamiento post-romántico y nacido casi como reacción a la «confusión» romántica) o, en cambio, se propone como la definición de una «esencia» platónica. En el primer sentido, la suposición de una relación no tiene validez histórica o crítica: sólo Vico aquí nos podrá ayudar, sólo *cierto* Vico; en el segundo, en cambio, la pretensión es lícita, precisamente en relación con el espíritu que sostiene la doctrina de Bartoli.

Desde luego, la *autonomía* que Bartoli puede proponer no es la autonomía del fin: el escribir no se basta a sí mismo: éste no tiene por objeto el dialecto, o la imitación de la naturaleza o la verosimilitud: las letras tienen su verdadera tarea en la contribución al mejoramiento de los hombres, en ayudarles al ejercicio de la vida cristiana; y no es lícito distinguir entre el *sabio,* el *hombre de letras* y el *poeta:* deberían ser una sola persona [24].

---

[24] Agrada advertir con cuánto espíritu de prudente indulgencia y de estética comprensión Bartoli describe la lucha del espíritu de un poeta que ha acabado una obra artísticamente eficaz, pero moralmente condenable. «Estas verdades, vistas a la luz de la razón y de la fe de un famoso poeta, yo sé —por información suya o de algún familiar o conocido— que le causaron muchas veces repulsión por el horror, dejándolo extenuado de dolor, y lo llevaron, tomando con la mano el libro que había compuesto, a mirarlo *tamquam orbis terrarum Phaetontem,* como Tiberio llamaba a Calígula, o sea, como merecedor de que un rayo le sentenciara con el fuego. Pero, si extendía la mano hacia las llamas para arrojarlo dentro y quemar en ellas aquel incendio del mundo, la retiraba de inmediato, con oculta violenta compasión, el amor que le recordaba las largas frías noches en vela de siete años (que tanto le costó trabajarlo), las grandes fatigas del ingenio que había allí exprimido el jugo mejor de su saber, los daños de su salud menguada y debilitada por la lima de prolongados estudios, de tal modo que no había allí sílaba o verso que no le hubiera costado un pedazo de vida. Finalmente el manifiesto deseo del mundo que ansiaba tenerlo y la gloria que le prometía el mérito de una obra realizada con esa forma de poesía única, ¡ay!, encantamientos eran éstos que le dejaban entumecida la mano, torpe el brazo y el corazón dividido, por lo que, cambiando repentinamente de opinión, se acusaba de crédulo y de cruel, y, casi en ademán de pedir a su libro gracia y perdón, lo besaba, se lo volvía a poner sobre el corazón, y para consolarle del terror del fuego, le prometía cuanto antes la vida.»

Y, aún en la *Parenesi,* «a los escritores de impúdicas poesías» les dice: «Dios os guarde, que jamás seáis padres de semejante libro. Aunque le reconocierais de naturaleza perversa y de costumbres infames, el matarlo con vuestra mano os será empresa de tan difícil resultado como matar con vuestra mano a un hijo...» Y todavía más: Bartoli sigue con estas imágenes continuas y sostenidas por un corazón apasionado, dando a entender cierta nostalgia, ciertas vagas fantasías de libertad. Pero —y Bartoli no puede ser más que inflexible en este punto—, si el ojo escandaliza, hay que extirparlo.

Por consiguiente y para entendernos, no es en esta «zona de los contenidos» donde encontraremos en Bartoli la «esencia» propia del arte; la hallaremos, en cambio, en la «zona de las formas»; es en el *trabajo laborioso* donde el arte tiene un propio campo libre, donde tiene una ley propia y donde tiene su fin en sí mismo: en ese esmerado ejercicio de difícil logro, que se podría llamar también *técnica,* y que es el verdadero camino para alcanzar una expresión «extraordinariamente elegante», de bella elocuencia, con ese «punto de mira en la excelencia» que aquí es un largo y continuo aproximarse al luminoso esplendor y a la divina libertad de la Forma. En este sentido revive en Bartoli esa categoría pura del arte, que desde los primitivos a Leopardi, con tan distintas coloraciones de las diversas épocas y de las diversas filosofías, recorre toda la zona ilustre de la tradición italiana, y que se perdió sólo frente a las inquietudes renovadoras y al vigor del siglo romántico. Y con especial experiencia, y esa asidua atención por la exactitud de la dicción que le venía de las influencias de la escuela, indaga el límite de esta categoría, su vida interna (el movimiento arte-estilo-genio-lengua), las leyes de su movimiento, las cuestiones internas, las relaciones. Aquí, y sólo en este sentido limitado y en una medida de «esencia» y no de «momento espiritual», podremos hablar de una autonomía del arte en Bartoli [25]. El estilo que se ha llamado *medio,* sostenido siempre por una vasta cultura humanística, con cierta cadencia oratoria, que no excluye, con el minucioso cuidado de las imágenes tratadas con mimo y extraordinariamente estudiadas, un margen preciso de *cálculo,* una cierta preocupación atenta a los *efectos,* tiene en sí, desde luego, algunos tenues presentimientos de ese sistema más reciente del gusto literario que se ha dado en llamar «decadentismo» [26]; y, entre otras cosas, cierta búsqueda de secretas geometrías voluntarias y de números intelectuales para hacer interesantes las páginas..., cierta clara inten-

---

[25] En la aspiración a atribuir al ejercicio literario una tarea de verdad religiosa y casi un deber *de propaganda fide,* en este confundir el *sabio* con el *poeta,* se quiso ver una contaminación teórica entre *arte* y *vida,* un llevar al extremo «el canon poético del Renacimiento, o sea, el fin pedagógico del arte»: en este sentido el *Uomo di lettere* podría ser considerado como el *arte poética* de los jesuitas. Pero hay que tener presente un equívoco que se esconde bajo la dificultad contemporánea de dialectizar de un modo verdaderamente histórico el concepto de arte. En la mente de los críticos hay una continua superposición de una noción moderna y post-romántica del arte (todavía destilando completamente *vida* y *sentimiento* con todas las cuestiones doctrinales, el problema de las relaciones, etc.) y la categoría retórica, que para Bartoli era por el contrario clarísima y que la cultura ofrecía de forma natural: así, si también a la tarea de escribir y a las letras se les confiere un fin religioso o moral, el *arte* de esta tarea de escribir tiene en sí un sistema de leyes particulares y autónomas, cuyo fin es *exclusivamente* la perfecta elocución.

[26] Sobre este punto y sobre el Bartoli «escritor puro», es conveniente ver el escrito de Marzot, «Estetica e critica de P. Bartoli», en *Il Saggiatore,* I, 3.

ción de dar un orden inteligente y consciente a los datos de una excepcional sensibilidad..., este «clasicismo» que nace como de una organización armónica, musical, de un caos primitivo de intuiciones..., y siempre, en todo momento, un sutil e inquieto dominio intelectual, un espíritu crítico... [27].

Entre tanto, el ejercicio de Bartoli sirve para mostrar cómo esta forma literaria (aquí en su forma menor de *conceptismo;* en otros tiempos y con otras razones se podría hablar de *simbolismo* y, también, de *hermetismo*...) puede desear un acuerdo con la tradición, tratar de vencer ese *hiato* que tantas veces parece como irremediable. Así, si, por un lado, en la doctrina y en la escritura la disidencia entre Barrocos y Antibarrocos halla una solución, si bien no de desbordante verdad renovadora, ciertamente de sutil ingenio consciente, por otro lado, precisamente Bartoli nos ayuda a intuir cómo en el XVII se hunden las lejanas raíces de algunos principios de poética hoy vivos y activos.

En fin, el ritmo interno, y también el límite del vital movimiento especulativo del espíritu de Bartoli, sea por la ley de las categorías estéticas fundamentales, sea por la oculta regla del escritor, se podría expresar con las palabras de remembranza platónica de Hölderlin: *el arte es el camino de la naturaleza a la cultura y de la cultura a la naturaleza:* y es de sobra evidente que aquí las nociones de *naturaleza* y de *cultura* toman un cariz diverso para una significación diversa, si sirven para indicar el movimiento de un clasicismo romántico y nostálgico animado por un continuo sentido de inquieta y como ebria tensión hacia la unidad, hacia el «uno-todo» o el movimiento que da profunda y lenta vida a la calma fervorosa de una suave *beatitud del gusto,* que en un arrebatado amor por la *literatura* se deleita con una escritura copiosa y extraordinariamente elegante de *ensayista,* de una soberana libertad, de una riqueza y un dominio verdaderamente excepcional de la lengua.

(1943)

---

[27] Véase la frecuencia —y casi la obligada cadencia— de las imágenes luminosas (*luz, oro, sol* y la variante menor y fúlgida del *girasol,* etc.) en las páginas del *Uomo di Lettere.*

A propósito de esto, pueden leerse ciertas ideas del pintor Delacroix sobre el gusto moderno en una excelente página del interesantísimo *Journal.*

Bacon entre Renacimiento y Barroco

LA ESTÉTICA DE BACON: CUESTIONES DE MÉTODO CRÍTICO

1. La «fortuna» de Bacon en la historia de la estética parece ser hasta ahora escasa; es opinión común (compartida por autores de muy diverso origen y formación) que *la estética de Bacon no existe;* es más, mientras se da en todo caso escasa importancia a sus dispersas observaciones específicas sobre crítica literaria y artística, se le niega sobre todo novedad de perspectiva y de discurso general: su pensamiento estético se considera en general completamente orientado —no sin contradicciones con la profunda intencionalidad de su novísimo sistema— hacia una tendencia especulativa «que prosigue fielmente el método aristotélico», y que, por otro lado, «no se sale de las ideas del gran Sidney» [1]. Así se expresa un especialista tan experto como M. M. Rossi, de formación fundamentalmente idealista. Él retoma a su modo, y con un libre planteamiento crítico, el juicio de Saintsbury. Para Saintsbury no es conveniente estimar demasiado el pensamiento estético de Bacon, porque una directa y real experiencia crítica de sus obras «will not find very much to justify this estimate». Quizá los mecanismos de la cultura a que pertenecía Saintsbury no eran muy adecuados para estas investigaciones, quizá él no supo sacar provecho de sus indudables y seguras lecturas; ciertamente el botín no fue rico: de hecho, tras haber examinado el ensayo *Of studies* y algún otro escrito, sobre todo *The Advancement,* Saintsbury concluye que la definición del «carácter psicológico» y de la «morfología interna» del arte sólo interesan a Bacon para llegar a una distinción entre literatura y ciencia; que en cambio, como literato y experto:

---

[1] M. M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese,* 2 vols., Florencia, 1944, vol. I, pp. 39-107. Quien retome estos estudios deberá a M. M. Rossi un gran reconocimiento, por diversos motivos; entre otras cosas, por la ayuda ofrecida al que se inicia en un campo tan complejo, difícil, poco explorado.

> in the art and the beauty of poetry and literature for their own sakes, he seems to have taken no more interest than he did in the coloured pattern plots in garden which he compared to «tarts» [2] *.

En su estilo cargado de metáforas positivistas, Saintsbury ofrecía un juicio de gusto: Rossi reconfirmó el juicio de Saintsbury dándole una nueva consistencia y mayor fuerza lógica al basarlo sobre una autoridad distinta: la del idealismo, de la estética idealista, y tómese la expresión «estética idealista» en el sentido más amplio y general:

> *El pensamiento crítico de Bacon es prácticamente inexistente:* aquí y allá alguna opinión sobre autores clásicos, que no superan nunca los límites de los elogios de rigor. *En cuanto a su estética, es bien poca cosa. Él no sale del círculo de las ideas de sus contemporáneos expresadas especialmente en la «Apología» de Sidney* (1595) y derivadas en gran parte de nuestros autores del XVI. También las aparentes paradojas son aristotélicas: y aristotélica es la confrontación con la historia...;

por otra parte, con su planteamiento metodológico de fácil referencia, advierte que un desarrollo particular y desigual de los problemas de la «forma» y del «contenido» hace imposible «una visión de conjunto de la poesía» [3]. Así, entre la escasa y rígida penetración de los positivistas por un lado y la terca desconfianza de los idealistas por otro, parece concluirse toda una tradición interpretativa e historiográfica negativa en torno al valor histórico y especulativo de la reflexión estética de Bacon [4].

2. Es fácil darse cuenta de que, si se quiere verificar el fundamento de este conjunto de consolidadas opiniones, nos encontrare-

---

[2] G. Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe,* Londres, 1900-1904, vol. II, pp. 191-196; del mismo autor, véase *A History of English Criticism,* Londres, 1911.

* Por lo que se refiere al arte y a la belleza de la poesía y de la literatura, parece no mostrar más interés del que ya había mostrado por las estructuras abigarradas de los jardines, las cuales había comparado a «bomboncitos» *(N. del T.)*

[3] Véanse, en *op. cit.*, la «Introducción» y las pp. 38-39, donde estas tesis están más ampliamente tratadas.

[4] *The Works of Bacon,* ed. de Spedding, Ellis y Heath, 7 vols., Londres, 1857-1859; *The Letter and the Life of F. Bacon Including All His Occasional Works*, ed. de Spedding, Londes, 1861, 1890; *The Advancement*, ed. de Case, Oxford, 1906; *Essays,* ed. de Abbot, Londres, 1876; *Novum Organum,* ed. de Fowler, 2.ª ed., Londres, 1889. Además de las obras de Fischer, Sortais, Levi y los otros estudios sobre Bacon, véase: M. M. Rossi, *Saggio su F. Bacon,* Nápoles, 1935; E. H. Anderson, *The Philosophy of Bacon,* Londres, 1951; B. Farrington, *F. Bacon Philosopher of Industrial Science,* Chicago, 1948 (trad. it., *Francesco Bacone filosofo dell'età industriale,* Turín, 1952); P. Rossi, *Francesco Bacone. Dalla Magia alla Scienza,* Bari, 1957. Se abre ahora la posibilidad de un análisis de los antecedentes de reflexión estética en la tradición filosófica inglesa desde Occam en adelante; y también en el realismo de Maquiavelo, en la poética de una tradición bien conocida por Bacon.

mos frente a una cuestión filológico-teorética muy intrincada: en todo caso creo que está bastante justificada la observación de que el análisis del significado y del límite de aceptación de un dictamen negativo tan rígido, implica necesariamente, antes aún de la puesta en relieve de algunos datos de hecho, dos operaciones preliminares, es decir: 1) *la puesta en relieve de las posibilidades que la situación especulativa,* en la que y para la que Bacon realizó su decisión teórica, concedía *a una específica investigación estética,* y 2) *el control del criterio* del cual nos servimos para *formular el juicio* y, en general, para *establecer la existencia, la realidad de un pensamiento* estético. Como tema más general, convendrá —aunque nos lleve inicialmente un poco más lejos— comenzar desde este último análisis.

3. La investigación —primera y llena de posibilidades— sobre el criterio y sobre las modalidades con las que los críticos en general formulan sus juicios acerca de la «existencia» y de la «no existencia» respecto a una determinada teoría, se presta a una variada y muy reveladora descriptiva, que quizá permita algunas pertinentes consideraciones metodológicas. Si no olvidamos la advertencia de Montaigne en la *Apologie de Raymond Sebond* [5] de que «la plus part des occasions des troubles du monde sont grammairiennes», con el interesantísimo ejemplo sobre la incertidumbre de la refutación del escepticismo a través de los sutiles argumentos de la duda y del rabárbaro, evitaremos algunas dificultades: «nos procez ne naissent que du débat de l'interprétation des lois». De hecho, situada en un sistema absolutamente general, y referida a un filósofo, a un siglo, a una época, en los casos en que la atención al problema no está ausente, *físicamente* ausente, la expresión «la estética de X (en donde X indica indiferentemente una época como el Medievo en su desarrollo entre Patrística y Escolástica [6], o justamente un autor como Bacon) no existe». ¿Qué significado —o qué significados— puede tener? ¿Qué presupuesto —o qué presupuestos diversos según los diversos significados— implica? ¿Y cuál es la legitimidad de estas diversas referencias, significados, presupuestos?

4. La expresión en debate puede tener diversos significados con diversos presupuestos. De hecho, ésta puede nacer: *a*) de la *exigencia insatisfecha de nuevas aportaciones a la investigación* e indicar: 1) *la falta de aportaciones* y, por tanto, la repetición de temas habituales a

---

[5] *Essais,* 5 vols., ed. de Strowski, Burdeos, 1906-1933, II, 12 (trad. it., *Saggi,* ed. de V. Enrico, Roma, 1953).

[6] A propósito de este tema, y con referencia a la afirmación croceana acerca de la inexistencia del problema estético en el Medievo, véanse algunas observaciones de V. Eco, *Il problema estetico di S. Tommaso,* Turín, 1956, p. 6.

una agotada situación cultural, *temas que permanecen inertes, aun al contacto de una nueva perspectiva sistemática:* o, también, 2) subrayar lo *absolutamente inadmisible* de la investigación a que se refiere; o bien, 3) sugerir lo *incomprensible* de una *solución no formulada,* que queda privada de resoluciones y ratificaciones...

Pero la expresión puede ser también tomada en otros sentidos: por ejemplo, *b*) *partiendo de una estructura especulativa que exige para la reflexión un carácter sistemático,* puede indicar el frustrado reconocimiento de tal carácter, la constatación de lo fragmentario de la investigación. O bien *c*) la expresión puede señalar un particular estado de la mente estética: puede encontrar su significado en la fe hacia lo absoluto y lo definitivo atribuida a una particular noción de estética, y en el no reconocer como «estética» sino las formulaciones doctrinales que se presenten de manera que por algún camino converjan con ella, que considera fragmentarias, parciales y superadas, a todas las demás de cualquier tiempo y lugar [7].

5. Los juicios indicados bajo la primera letra están sujetos a los cambios del gusto cultural, a las variaciones que no pueden ser prescritas, de las razones morales y civiles, y, en fin, al desarrollo natural de los valores significativos: ellos están vinculados a los procesos más habituales de la historia vigente y, por tanto, para su control y su verificación serán útiles, en cada caso, métodos variados y apropiados y, desde luego, nunca en modo alguno previsibles. Una nueva intuición especulativa con relación a una nueva situación cultural descubrirá su aportación allá donde no se la percibía antes con una perspectiva limitadora; y lo que parecía *inadmisible* parecerá admisible y lo *incomprensible* comprensible...

De índole muy distinta a los juicios indicados bajo las otras dos letras, el segundo tipo de juicio *(b)* en la acusación de carácter fragmentario ve una denuncia de tal fuerza capaz de empobrecer el valor de la investigación hasta llegar incluso a la negación de la existencia de los resultados. Pero, si examinamos algunas formas de fragmentación especulativa, estará claro enseguida de qué modo con esa condena se corre el riesgo de perder el sentido de la fuerza —me refiero precisamente a la fuerza especulativa— de la misma fragmentación. Observemos dos formas de esta fragmentación: 1) una fragmenta-

---

[7] Tal tendencia parece advertida con especial intensidad en el pensamiento moderno y contemporáneo, o sea, cuando la «estética» se hizo «ciencia en función de una teoría sistemática del espíritu, con la que el arte debe hallar su definición eterna» y, al mismo tiempo, su autonomía. De hecho, desde Kant en adelante se inauguró una época nueva y distinta, otra historia de la reflexión específica. Ver U. Spirito, *Arte e linguaggio,* Ponencia presentada en el XVII Congreso Nacional de Filosofía en Nápoles, marzo de 1955.

ción, por así decirlo, constitucional, como modo de ser del pensamiento que en esa fragmentación se reconoce y expresa de la única forma que se le permite, y 2) una fragmentación —y éste parecería ser el caso de Bacon— que se encuentra dentro del sistema, residuo irresoluto del sistema mismo.

Con la condena sin apelación de la primera forma se pierde el sentido de la fuerza significante del carácter fragmentario de un pensamiento al que no es útil el sistema, un pensamiento relampagueante y completamente vivo en la verdad de algunas situaciones especulativas abiertas a una investigación irreductible (o todavía no reductible), dentro de la medida del sistema [8]; en la segunda forma, lo que se ha llamado el «residuo no resuelto del sistema» puede ser —y es una opinión que hay que dar caso por caso— *a)* o un residuo tradicional inerte, que permanece fuera de la vida del sistema y en el sistema no resuelto o irresoluble, hasta el extremo de la persistencia inactiva de una o más convenciones históricas, o incluso de un conjunto inconexo e inorgánico de resistencias, de recuerdos; *b)* o una proliferación anormal e irregular del sistema mismo, *c)* o en fin, la apertura de perspectivas imprevistas por el sistema y asimismo intensas, fértiles, dispuestas a un reconocimiento o a un relieve significativo.

En cuanto al último tipo de juicio *(c)*, origina diversos motivos de perplejidad: ¿en qué sentido y dentro de qué límites podemos servirnos de una noción particular de estética como criterio para valorar la existencia de otras posibles nociones de estética? ¿De qué manera podemos servirnos de la noción de estética sin hacerla rígida hasta el punto de ponerla como criterio dogmático? Y, en fin, ¿qué valor atribuimos a la noción de *superación*?

6. Por otra parte, si volvemos a Bacon, la opinión tan difundida de que su estética no existe parece fundada en dos motivos: ante todo, en el indiscutible carácter secundario que asume en su pensamiento la reflexión estética respecto a la reflexión metodológico-

---

[8] Piénsese en Pascal y en los ensayistas ingleses de los siglos XVII y XVIII, en ciertos románticos preidealistas, o en cierta crítica italiana post-croceana, y valórese también su aportación especulativa: la aportación de apertura, de propuesta, de indicación y, asimismo, de estructura. Y aquí convendrá recordar que Hamann dijo claramente una vez que en toda su obra había expuesto «un conjunto de ideas resueltas casualmente en la forma que los antiguos llamaban *Sylvae*..., o sea, un pequeño sistema de alusiones». Es éste un típico ejemplo de fragmentación especulativa como modo constitucional del pensamiento del escritor, en que la fragmentación sobreentiende la propia índole de una lógica jeroglífica, de una lógica, entiendo, que bien sea en formas no conceptuales, confiadas también a una sintaxis imaginativa o incluso alusiva, puede ser tan eficaz y tener para nosotros tanta energía significativa como cualquier otra forma de lógica.

científica, sobre la *constatación de la naturaleza fragmentaria* de las consideraciones estéticas, sea en lo referente al sistema, sea en el interior del desarrollo particular de las observaciones específicas: se trataría, en fin, de una fragmentación ocasional y falta de cualquier intencionalidad significante, incluso de proyecto; y, en segundo término, en la *particular perspectiva desvalorizadora* en que la específica situación especulativa se sitúa en la visión general historiográfico-teórica del idealismo.

La confluencia de estos dos motivos hace que estén muy seguros de sí mismos aquellos que no consideran ni significante ni influyente el pensamiento estético de Bacon. Si a estos dos motivos se añade un tercero, aparentemente muy sólido y casi determinante, como puede ser la puesta en relieve de estructuras inertes —que aparecen literalmente tomadas de autores de una reciente tradición renacentista, como por ejemplo Sidney— cual residuos históricos no revividos en la nueva intuición del sistema, pues bien, entonces la tesis parecería plenamente convalidada.

7. En fin, tras haber buscado explicitar lo que está implícito en el juicio de «no existencia» formulado respecto a una doctrina no físicamente ausente, convendrá ahora probar la firmeza de los fundamentos críticos que tal juicio ha hallado en los estudiosos de Bacon. Es decir, tratar de ver si la confluencia de los motivos que hemos indicado como garantía del juicio negativo tan difundido entre los críticos es aceptable o menos aceptable y, eventualmente, en qué medida lo sea [9]. En el análisis de cada una de las afirmaciones que constituyen los anillos de esta demostración, es posible una revisión del juicio negativo. La propuesta de este estudio consistirá sobre todo en la tentativa de demostrar que, también por lo que se refiere a la estética, Bacon no escapó a la coyuntura especulativa en que estaba empeñado. Parece posible separar del conjunto de su visión sistemática y con suficiente coherencia, con suficiente evidencia, junto al esbozo, y como al amplio proyecto de una *estética empirista,* también el perfil, llevado sobre la línea de una misma inspiración ideal, de una *poética barroca.* En este sentido, una metódica y rigurosa confrontación con el pensamiento de Sidney se impone como el medio para desatar el nudo de la cuestión.

---

[9] Brevemente: *a* 1) «falta de aportación a la inercia de una posición renacentista aceptada pasivamente, acríticamente» (a conectar con *b* 2); *b* 2) «fragmentación de la investigación estética sin intencionalidad de proyecto sistemático»; *c)* «desvalorización teórica por parte de la historiografía idealista de la perspectiva estética baconiana, como de todas las perspectivas del mismo género».

SIDNEY Y BACON

«1. Virtue is like a rich stone, best plain set: and surely virtue is best in a body that is comely, though not of delicate features: and that hath rather dignity of presence, than beauty of aspect. Neither is it almost seen, that very beautiful persons are otherwise of great virtue: as if nature were rather busy not to err, than in labour to produce excellency. And therefore they prove accomplished, but not of great spirit: and study rather behaviour than virtue. But this holds not always: for Augustus Caesar, Titus Vespasianus, Philip le Bel of France, Edward the Fourth of England, Alcibiades of Athens, Ismael the Sophy of Persia, were all big and great spirits: and yet the most beautiful men of their times. In beauty, that of favour is more than that of colour: and that of decent and gracious motion more than that of favour. That is the best part of beauty, which a picture cannot express; no nor the first sight of life. There is no excellent beauty that hath not some strangeness in the proportion. A man cannot tell whether Apelles or Albert Dürer were the more trifler: whereof the one would make a personage by geometrical proportions; the other by taking the best parts out of divers faces, to make one excellent. Such personages, I think, would please nobody but painter that made them. Not but I think a painter may make a better face than ever was; *but he must do it by a kind of felicity (as a musician that maketh an excellent air in music), and not by rule.* A man shall see faces, that if you examine them part by part, you shall find never a good; and yet altogether do well. If it be true that the principal part of beauty is in decent motion, certainly it is no marvel though persons in years seem many times more amiable: *pulchrorum autumnus pulcher;* for no youth can be comely but by pardon, and considering the youth as to make up the comeliness. Beauty is as sommer fruits, which are easy to corrupt, and cannot last: and for the most part it makes a dissolute youth, and an age a little out ot countenance; but yet certainly again, if it light well, it maketh virtue shine, and vices blush» [10].

---

[10] «La virtud es como una piedra preciosa, mejor cuanto más sencilla sea la montura; y seguro que la virtud está mejor en un cuerpo hermoso, aunque no de facciones delicadas, y que tenga más bien dignidad de presencia que belleza aparente; ni tampoco siempre se ve más que las personas verdaderamente bellas sean, por otra parte, de gran virtud; como si la naturaleza se ocupara más en no equivocarse que en trabajar para producir lo excelente; y, por tanto, demuestran que están empletas, aunque no con un gran espíritu, y se preocupa más del comportamiento que de la virtud. Pero no siempre se puede sostener eso; pues César Augusto, Tito, hijo de Vespasiano, Felipe el Hermoso de Francia, Eduardo IV de Inglaterra, Alcibíades de Atenas, Ismael el Sofí de Persia fueron todos de elevado espíritu y, no obstante, los hombres más bellos de su tiempo. En la belleza, el rostro es más que el color; y el movimiento adecuado y gracioso más que el rostro. Ésa es la parte mejor de la belleza que la pintura no puede expresar; tampoco la primera visión de la vida. No hay belleza, por excelente que sea, que no tenga alguna singularidad en la proporción. Nadie podría decir quién era más bromista, si Apeles o Alberto Durero, de los cuales el primero pintara un personaje con proporciones geométricas y el otro tomara los rasgos mejores de diversos rostros y compusiera uno excelente. Creo que tales personajes no complacerían a nadie sino al pintor que los hiciera; y no es que yo piense que un pintor no pueda hacer la mejor cara que jamás haya existido, sino que tiene que hacerla por una especie de felicidad propia (como un músico que compone una excelente pieza musical) y no por norma. Se verán rostros que, si se examinan parte por parte, no se encontrará ninguna que esté bien y, sin embargo, en conjunto lo están. Si es cierto que la parte principal de la

En el pasaje que hemos reproducido [11] hay un tono amplio, comunicativo, con un toque muy didáctico que debe subrayarse por su importancia caracterizadora. El discurso contempla de modo vago y no teóricamente comprometido ciertas cuestiones de estética, motivo no frecuente en Bacon. Ciertamente, la escritura ensayística no tiene aquí, y no lo tendrá nunca en el excelente tratamiento que encontrará en la literatura inglesa de los siglos XVII y XVIII, el gusto por el divertimiento formal de nuestros *capitolisti,* ni la medida interna de la prosa de Montaigne (cuya primera edición es del 1580; los primeros *essays* de Bacon son del 1597; y recuérdense los «préstamos» de Shakespeare; mientras que la ilustre traducción de Florio es de 1603). Bacon lleva de golpe el *essay* sobre otro plano. En su afortunado, interesante *background* humanístico, el estilo cultivado y consciente no quiere ni divertirse ni contemplar, quiere colaborar en la acción, ofrecer normas y firmes razones para la acción. Aunque de maneras coloquiales, el discurso es aseverativo, nunca problemático, está salpicado de continuas adversativas casi en función de puntuación, y procede con períodos breves que tienden a la proposición; porta ya en sí los sabores del aforismo.

La reflexión estética aparece en Bacon fragmentaria, ocasional y, de alguna forma, imprevista. Puede quizá asombrar una desatención tan persistente en un escritor tan ágil, riguroso, brillante, imaginativo, en quien los conceptos se presentan siempre en un cálido molde de formas consistentes, de símbolos, de emblemas, con una ligera y grata exaltación de la prosa, que mueve las palabras con una viveza continua y con una frescura sensible, comunicativa. Sin embargo, no es difícil entender las causas por las que la preocupación teórica del investigador de los métodos para el estudio de la naturaleza se superpone al interés doctrinal por las cuestiones estéticas: en un escritor tan comprometido en el *advancement,* en la mejora del hombre y absolutamente asido a la idea de una fructífera *Instauratio Magna,* con la perspectiva de un nuevo fundamento técnico de la potencia del hombre, el ámbito de la investigación estética no podía ser más que limitado. Si la tendencia fundamental del pensamiento de Bacon es,

---

belleza es un movimiento adecuado, entonces no es de maravillarse, aunque las personas, con los años, parecen muchas veces más amables. *Pulchrorum autumnus pulcher;* porque ninguna juventud puede ser bella si no es por condescendencia y considerando la juventud como un avance hacia la belleza. La hermosura es como las frutas de verano que se corrompen fácilmente y no duran: y, la mayoría de las veces, hace disoluta a la juventud y a la vejez un tanto fuera de adecuación; sin embargo, insistimos, si tiene luminosidad hace que brillen las virtudes y que los vicios se avergüencen.»

[11] Bacon, *Essais.* [Anceschi reproduce la versión de Abbot, p. 43. Nosotros, la española de Luis Escobar, *Ensayos,* Aguilar, Madrid, 1965, pp. 180-182. Véanse, a propósito de la interpretación de algunas líneas de este pasaje, las pp. 250-251. (*N. de la T.*)

como parece, un naturalismo de estructura metodológico-científico-técnica, Bacon no puede huir ni tiene razón para huir de la suerte por naturaleza implícita a semejantes tendencias: que es la de considerar el pensamiento estético sobre un plano verdaderamente secundario (aun cuando no necesariamente *second rate*) respecto al del pensamiento teórico-científico. Ningún divertimiento y ninguna contemplación de la interioridad: Bacon opera en una situación bastante abierta para permitirle una colaboración directa y activa en la construcción de los valores de una sociedad en formación [12]. Por tanto, Bacon operó enérgicamente más sobre las nociones que sobre el hombre, más sobre las estructuras conceptuales que sobre la psicología. Se ha dicho que fue escritor de una sentenciosidad más rígida que la de Montaigne, sin ese fluctuante movimiento de la prosa que fue el resultado más fantástico y revelador del francés, en su seguimiento del yo en todos sus movimientos y ondulaciones; Bacon, en cambio, tiene una prosa árida, con un personal «firme esplendor de dichos memorables». Es una observación pertinente; detrás de aquella prosa hay, en efecto, un hombre que construye las estructuras intelectuales correspondientes a la situación en que se encuentra viviendo y que quiere significar.

Es una cuestión discutible, y tema para estudiar detenidamente en otro lugar, pero tal vez Bacon, en efecto, como crítico literario no ofrezca especiales sugerencias y nuevas intuiciones; de cualquier modo, se está bastante y claramente cerca de la verdad si se piensa que no prestó particular atención a este género de actividad literaria; a pesar de todo, más grave era su responsabilidad hacia la estética (como filósofo) y hacia la poética (como escritor); en cuanto a la estética y la poética, constituyen la materia —aparentemente muy huidiza— de este trabajo. Huidiza en cuanto fragmentaria; será útil, por tanto, una lectura orientada a recoger y reunir los miembros separados, volviéndolos a unir entre sí y con el sistema, con el rastreo de los hilos alguna vez ocultos de un «discurso general», con la búsqueda de una coherencia, un orden.

Por otro lado, las observaciones de Saintsbury y la opinión de M. M. Rossi no convencen plenamente: se tiene la impresión de que, en menoscabo de la importancia historiográficamente muy importante y fecunda de una novedad enérgica y activadora, se haya incidido con

---

[12] La indicación de esta situación cultural y social es presentada muy adecuadamente por P. Rossi en el estudio citado, especialmente en las pp. 7-13 de su «Premessa» y en el capítulo sobre las «Arti Meccaniche, la Magia e la Scienza». Rossi pone en claro los motivos de separación de la filosofía y de la cultura inglesas de la teología sistemática del Medievo en el paso de una civilización aristocrática y clerical a una sociedad artesanal, mercantil, bancaria; y ve claramente (sin un excesivo peso de determinismos históricos) sus vínculos y motivos.

mano en exceso resuelta sobre los aspectos de inmediata y directa tradición del pensamiento de Bacon, y sobre su vínculo con Sidney, sobre todo; y parece precisamente que en esto la crítica se haya visto favorecida por el uso frecuente en los dos autores de símbolos, emblemas, *nomina* y en ocasiones, incluso, construcciones convencionales comunes siguiendo ciertas costumbres de expresión caras al siglo; y que se haya hecho muy poco, demasiado poco caso de que tales símbolos, *nomina,* instituciones, se llenasen en Sidney y en Bacon de significados completamente distintos. En suma, este tercer y más capcioso argumento [13] por el cual Bacon no saldría del círculo de las ideas del «gran» Sidney será aceptable sólo en la medida en que se reconociera en símbolos, *nomina,* instituciones, un significado análogo. Veremos, por el contrario, que bajo designaciones semejantes se esconden significados completamente distintos.

2. Que la reflexión estética sea en Bacon no *second rate,* sino secundaria, en un característico «reenvío» (que permanece *sine die*) cientificista, respecto a la metodológico-científica, es una constatación de hecho, indiscutible, que debe ser interpretada; en cuanto al método que aconseja servirse de la noción de estética de forma que no sobrevengan superposiciones dogmáticas que alteren o falsifiquen o incluso anulen la autenticidad histórica de lo expuesto, especificaremos al final nuestra opinión: lo que aquí importa es un análisis del «referente de significación» para examinar la supuesta identidad de pensamiento entre Sidney y Bacon.

La misma palabra, como se sabe, utilizada de forma distinta en distintos tiempos y situaciones distintas por hombres distintos, puede ser el índice de nociones muy diferentes, a veces hasta opuestas. Es fácil, por ejemplo, pensar en el diverso significado que atribuimos a la noción de «idea» si la leemos en un contexto con acento platónico o en un contexto con acento humano. Por limitarnos a un solo aspecto de la cuestión específica, no diremos quizá que en el primer contexto (cualquier interpretación que se dé de ella) significa figura de la verdad, plenitud, potencia «en la luz del ser» respecto a la confusión, debilidad, impotencia del sentido «fuera de la luz del ser»; y que en cambio, en el segundo contexto, sucede precisamente lo opuesto: ¿no es quizá el sentido, la imagen del sentido, lo que da la plenitud y la fuerza, y la idea no es quizá la pálida, genérica memoria perdida de aquella imperiosa plenitud y fuerza de lo único, sin ni siquiera la sugerencia de ese residuo metafísico que un platónico español llamaba

[13] También para J. E. Spingarn, *History of Literary Criticism in the Renaissance,* Nueva York, 1899 (trad. it., *Critica letteraria del Rinascimento,* Bari, 1905), III, 2, el punto de vista estético de Bacon «no difiere» del de Sidney más que en estar formulado de forma más rigurosa y lógica.

«la ceniza de las ideas» *? ¿No es la idea la imperfección de la imagen? Una misma palabra puede tener valores disformes, asumir significados diversísimos, precisamente en relación con el cambio del contexto teórico y cultural en que se pronuncia con voz irrepetible (y repetidísima); por tanto, si con la palabra el «referente» queremos indicar semejante contexto, *el significado de la palabra y de la noción cambia con relación al cambio del «referente»*.

3. Por tanto, si consideramos que en Sidney y en Bacon existen efectivamente expresiones verbales y construcciones sintácticas similares y, por decirlo así, módulos expresivos habituales al lenguaje de la convención doctrinal de la época, éstos deben ser leídos desde el punto de vista de esta apelación al referente, que nos ayuda en el esfuerzo de dar relieve a sentidos y significados distintos de nociones semejantes en distintos contextos. Naturalmente, el referente no es una noción unívoca; es, por el contrario, un conjunto articulado de relaciones, y es un conjunto «abierto». Veamos ahora un primer ensayo, veamos la relación entre el *poeta* y la *naturaleza* como es vista por Sidney y Bacon. Dice Sidney:

> Sólo el poeta, desdeñando someterse a tales (de la naturaleza) vínculos de sujeción... se transforma en realidad en otra naturaleza, o volviendo las cosas mejores de lo que la naturaleza las crea, o creando cosas completamente nuevas... [14].

Y Bacon [15]:

> ... el mundo es de proporciones inferiores al alma y, por tanto, el espíritu humano gusta de una grandeza mayor, un bien más absoluto, una variedad más infinita, que no puedan encontrarse en la naturaleza... Por tanto, la poesía finge actos y eventos más grandes y heroicos.

Hay otros supuestos, o sólo aparentes semejanzas en tal relación *poesía-naturaleza,* que ya Rossi subrayaba en sus notas a Bacon, en la p. 110 de su antología, citando a Sidney:

> La naturaleza no adornó nunca la tierra con un manto tan rico como han hecho los poetas...;

---

* En español en el original. *(N. de la T.)*

[14] [Anceschi advierte que cita a Sidney en la traducción italiana de E. Buonpace, *Apologia della poesia,* Florencia, 1954, si bien con leves modificaciones. Buonpace seguirá la edición de Schuckburg. También hace constar la versión de S. Policardi, Padua, 1946. Para el texto inglés sigue la edición: *Sir Philip Sidney's Astrophel and Stella and Defence of Poesie,* ed. de Ewald Flügel, Halle, 1889, volumen que ofrece el texto y la grafía de la edición Ponsonby, y lleva en nota las variantes Olney. *(N. de la T.)*]

[15] *Proficience and Advancement of Learning,* Londres, 1603-1605, lib. II.

o sobre la relación *poesía-historia,* confrontando el texto de Bacon *Proficience and Advancement of Learning* (insisto en llamar la atención sobre el hecho de que estos textos son de 1603-1605) con aquel en que Sidney concede solamente a la poesía un elogio que, por lo común, se concedía a la historia, como *exaltación de la virtud y castigo del vicio,* y Bacon (libro II) dice, de forma similar, que la poesía «actúa con mayor justicia» que la historia. Y, aún más, en la p. 116 Rossi aproxima la expresión baconiana del *De Augmentis* (II, 13):

> Por tanto, la poesía de este género no sólo sirve para deleitar, sino también para sublimar el espíritu, para educar el sentimiento moral. Por eso bien puede parecer que haya algo de divino...,

a la de Sidney:

> No hay que considerar demasiado arrogante este parangonar la más elevada facultad del ingenio humano con la fuerza creativa de la naturaleza; es más, esto significa conceder justo honor a aquel celestial Creador de este creador...;

donde (y subrayamos el platonizado *wit* de Sidney) parece que los dos discursos, no obstante las semejanzas estructurales, muestren en realidad ciertas diferencias lógicas: discurso directo en Sidney, con la propuesta de una relación real; metafórico en Bacon (bien podría parecer: «videri possit...»), con un problemático desarrollo de la expresión; y el diverso acento obviamente sobreentiende un diverso planteamiento metafísico y moral. La misma diferencia existe en esta relación entre la poesía y la filosofía. Sidney:

> El *filósofo metafísico,* aunque su ciencia pertenezca al campo de las ciencias que se obtienen por deducción y abstracción, también él construye sobre la parte más profunda de la naturaleza. Sólo el poeta...

También Bacon, en la *Descriptio globi intellectualis* (1612), donde ya se encuentra un esbozo de la distinción que volveremos a encontrar más madura en el *De Augmentis,* acerca de las tres «*facultates intellectus*», advierte:

> *En filosofía la mente está ligada a las cosas:* en la poesía está liberada de ese vínculo, y anda vagando y finge lo que le gusta...;

donde la semejanza de la construcción sintáctica general —y esto debería hacernos sospechar siempre a propósito de tales semejanzas— implica ciertamente un parecer muy distinto y ya sugiere la diferencia fundamental entre los dos autores, y enseguida en Bacon un más directo e inmediato interés por las cosas de la naturaleza en el rechazo de los métodos *deductivos y abstractivos.*

Otras diversas y aparentes semejanzas se podrían encontrar; pero, subrayando que éstas se advierten sobre todo en el *Advance-*

ment, desearía sugerir que se manifiestan esencialmente en el primer período de la reflexión baconiana, cuando Bacon no se ha construido todavía un lenguaje apropiado, idóneo. Después van disminuyendo, en tanto que el filósofo va haciéndose cada vez más dueño de los nuevos símbolos de su pensamiento. En todo caso, me parece éste el momento adecuado para recordar que a símbolos iguales pueden corresponder significados diferentes, especialmente en los momentos de cambio cultural, de transición; así, precisemos: en el caso de Sidney el «referente» es de hecho una estructura especulativo-estética de tipo renacentista en el que un método de definiciones absolutamente aristotélico (un «proceder por deducciones y abstracciones») termina en una especie de platonismo; en Bacon, por el contrario, se da una estructura nueva y, yo diría, «inédita»: una estructura empirista que termina en una poética barroca. Así, respecto a la *Defence of Poesie* (como se titula en la edición Ponsonby) o *Apologie for Poetrie* (como se titula en la edición Olney), desde luego hay en Bacon casi un *salto cualitativo* o, al menos, los inicios de la conciencia del cambio. En este punto, convendrá examinar, confrontando estrechamente los dos sistemas: el sistema de poética de la *Apologie* y el sistema filosófico de Bacon, reconstruir el pensamiento de Bacon a partir de los diversos fragmentos, confrontar las dos posiciones significantes en su respectivo valor.

Ante todo hacemos bien en subrayar que la *Apologie* fue publicada en el 1595; esto hace también más evidentes cronológicamente las relaciones con Bacon; sin embargo, debe recordarse asimismo que la obra fue pensada y escrita en torno a los años 1580-1581, y este dato tiene un gran significado cultural. De hecho, si es cierto en todo caso que un decenio, y más, cuenta algo en la cultura de una nación, aquí desde luego cuenta muchísimo: justo en aquel decenio la cultura inglesa pasó del «gusto» isabelino al jacobino, con las diversas novedades artísticas que se manifestaron en el fin de siglo. Así, la *Apologie* fue compuesta, y se resiente de ello también en el estilo, en los años en que el retardado Renacimiento italianizante de los ingleses, acechado ya, por otra parte, por la aparición de motivos prebarrocos, estaba en la cumbre de su esplendor y su firmeza; mientras que el pensamiento estético de Bacon se desarrolla en los primeros años del siglo, precisamente cuando en Inglaterra se manifiesta un nuevo espíritu; por ello, en suma, «la esencia de un estilo preciso, determinado por aquel cambio del gusto que se verifica en los postreros años del siglo y en los primeros del XVII, no podrá nunca ser adecuadamente subrayada si no se recurre al uso de este término crítico: "el Barroco"» [16].

---

[16] G. Pellegrini, *Barocco inglese*, Mesina, Florencia, 1953, p. 47.

4. Bien se acepte (como parece en gran medida oportuno) la tesis de Spingarn [17], según la cual puede afirmarse que no hay principio de algún peso en la *Antologie* que no pueda encontrarse ya en las poéticas italianas renacentistas, bien se acepte la tesis, quizá viciada por un exceso de «espíritu nacional» de algunos historiadores, que sostiene la absoluta independencia del pensamiento estético de Sidney de la poéticas italianas, será difícil negar que la *Apologie* es un ejemplo del típico eclecticismo de la época. En realidad, en ella debe apreciarse, respecto a las poéticas italianas, una relación de independencia, pero también de irreductibilidad: una transformación que se basa, por un lado, en el gesto feliz de elegancia nueva del *gentleman* que tiende a imaginarse platónicamente como ideal de perfección humana y, por otro, en la especial situación de la cultura poética del siglo entre los platonismos de Lyly y de Spenser [18], una transformación, como digo, y libre interpretación de la cuestión poética, ayudada por sugerencias extraídas de la poéticas italianas; y, por tanto, ni *censor disperso y desordenado* ni absoluta originalidad, sino un modo de renovar en una cultura distinta experiencias directas, meditadas. De cualquier forma, la sustancia del pensamiento de Sidney puede resumirse en la siguiente definición de la índole del poeta. Tras haber examinado las diversas actividades del hombre, todas ellas en algún modo ligadas a la naturaleza, Sidney observa:

> Sólo el poeta, desdeñando someterse a tales vínculos, *elevado en alto por la rebosante fuerza de su virtud constructiva,* se transforma realmente en otra naturaleza, ya volviendo las cosas mejores de lo que la naturaleza ofrece, ya creando formas completamente nuevas como no han existido jamás en la naturaleza [...]. La naturaleza no adornó nunca la tierra con un manto tan rico como han hecho los poetas [...] el mundo de la naturaleza es el de la edad de bronce, los poetas solamente crean la edad de oro [19].
>
> Y no se crea que digo esto en broma, dado que las obras de la una existen en realidad, mientras que las del poeta son imitación o ficción, puesto que toda persona dotada de inteligencia sabe que la habilidad del artífice consiste en la Idea o concepción de la obra, y no en la obra misma. Y que el poeta tenga esta «Idea» resulta claro del hecho que él produce las criaturas del modo perfecto como las ha imaginado.

Sidney sigue bastante fielmente el método aristotélico en la definición de la distinción del arte de las otras actividades humanas (his-

---

[17] En *History of Literary Criticism in the Renaissance,* cit., III, 1.

[18] Sobre Spencer, ver la «Introduzione» de Carlo Izzo a su traducción de la *Faerie Queen (La regina delle fate,* Florencia, 1954).

[19] En realidad: «Onely the Poet, disdeining to be tied to any such subiection, litted up with the vigor of his owne *inventio,* doth grow in effect into another nature: in making things either better then nature bringeth foorth, or quite a new forms such as never were in nature...» «Nature never set foorth the earth in so rich tapistry as diverse Poets have done... her world is brasen, the Poet onely deliver a golden...»

toria, filosofía, moral), pero, cuando llega a la propuesta del arte como *mímesis,* su aristotelismo, precisamente cuando parece triunfar, revela en cambio su labor puramente funcional: la mímesis en Sidney tiene una neta impronta neoplatónica y neoplatonizada, en cuanto siempre supera al objeto, al objeto imitado, por un impulso que le imprime la Idea, una figura de perfección y de absoluto. En fin, en Sidney, un aristotelismo (metodológico) finaliza en una interpretación neoplatónica de la mímesis de acuerdo con una particular razón histórica del gusto de la época; y esto constituye el *referente* que da significado a las palabras-símbolo, manifestándolas en su relación teórico-cultural.

5. Ninguna referencia semejante encontramos, en realidad, en el pensamiento estético de Bacon. El eclecticismo renacentista está en él netamente «fuera de situación»; es más, no se puede ya en absoluto hablar de eclecticismo. Se podrá quizá aludir a ciertas irregularidades del sistema, cuyas conexiones no son muy evidentes: se podrá incluso hallar en él a veces la aceptación de algunos cánones literarios renacentistas, acogidos pasivamente; es cierto, sin embargo, que una idéntica aspiración naturalista atraviesa el pensamiento *científico* y el pensamiento *estético* de Bacon, cuyas observaciones estéticas son fragmentarias, pero no inconexas. De todos modos, el impulso científico-experimental que afirma la necesidad de una absoluta libertad metodológica como *interpretatio naturae* y no *anticipatio mentis,* implica una actitud no metafísica y, por tanto, no aristotélica, no platónica; por consiguiente, una tendencia fundamental muy distinta de la de Sidney.

Véase, por ejemplo, una observación sobre la relación entre pensamiento filosófico y pensamiento fantástico, entre *intelecto* y *fantasía*, en el ya citado libro II del *Advancement*:

> La poesía es una parte del saber casi siempre restringida en la medida de las palabras, pero en todos los demás aspectos sumamente libre, y en verdad es cosa propia de la imaginación; la cual, no estando atada a las leyes de la materia, puede unir a su antojo lo que la materia ha separado, y separar lo que la naturaleza ha unido *.

Ni «mímesis» ni «Idea» sustancialmente en este primer compendioso texto de teoría poética (se trata de la primera redacción del *De Augmentis* publicado en el 1605 y redactado entre el 1603 y el 1605 con el título *The Two Books of Proficience and Advancement of Learning):* antes bien, una concepción de la poesía como *imagina-*

---

* Para la cita de la versión castellana: M.ª Luisa Balseiro, *El avance del saber,* Alianza, Madrid, 1988.

ción en el libre movimiento asociativo de los elementos ofrecidos por la naturaleza, o sea, como un «hacer matrimonios y divorcios ilegales entre las cosas», «historia fingida que puede considerarse poesía tanto si está en prosa como si está en verso». Conceptos análogos se hallan en la citada *Descriptio globi intellectualis,* obra que, si bien publicada en el 1653, es del 1612 (como señala Rossi) y representa una fase intermedia de la investigación: «bien esta *unión o división* puede darse a *placer de la mente,* o bien *siguiendo la naturaleza de las cosas como existen en la realidad*»: el primer caso es el de la *fantasía* artística, que da vida a las libres formas del conocimiento según un libre juego del ingenio; el segundo es el de la *ciencia natural,* que da lugar a las nociones intelectuales. Precisamente el punto de distinción y de diferencia fundamental entre Sidney y Bacon está en esta aclaración:

> La poesía, en el sentido en que se ha dicho, está también compuesta de individuos que fingen similitudes con los que vemos en la realidad, sin embargo de un modo que a menudo escapa a toda regla y une e introduce a placer cosas que en la naturaleza no se hubieran nunca encontrado o no hubieran nunca sucedido: del mismo modo sucede en la pintura [20].

Y en otro pasaje [21]:

> De hecho, la *fantasía* no produce verdaderamente ciencia, ya que la poesía, que asignamos desde el principio a la fantasía, se debe considerar más bien un juego del ingenio que una ciencia.

Esta aclaración de las *facultates ingenii* en las que la fantasía (que contiene en su reino a la poesía) se manifiesta como *lusus ingenii,* basada sobre una libre asociación, parece el punto que más nos interesa del pensamiento de Bacon y que es la fuente de toda la estética empirista y también el lugar en que la *estética empirista* concuerda con la *poética barroca* antes indicada. Así, Bacon puede ver la actividad artística como una especie de intuitiva *felicity,* más allá de reglas y de cánones; pero no se trata de la *felicidad* de un éxtasis platónico, es la aguda y libre conexión de datos sensibles en una placentera unidad expresiva. De todas formas, en Bacon no encontramos ciertamente (toda la teoría del *juicio estético* y del *juicio científico,* de la distinción entre *fantasía* y *ciencia* lo confirma) ninguna referencia metafísica; en cambio, encontramos una especie de rudimentaria propuesta asociacionista libre e inmediata. Repito, pues, que el *referente* aquí es francamente naturalista y, como tal, estrechamente ligado: por una parte, a la inspiración profunda del sistema y, por otra, a los albores del nuevo gusto del siglo. Llegados a este punto, convendrá profun-

---

[20] Bacon, *De Augmentis,* cit., II, I.
[21] Ibídem, V, I.

dizar en la doctrina de la genialidad, el esbozo al menos de esa *poética barroca* que se halla en la propuesta doctrinal de la belleza artística como *felicity*.

6. Hemos leído un importante texto de Bacon que Saintsbury ha ignorado de la forma más incomprensible para un espíritu agudo y brillante como el suyo, y que Rossi ha subrayado oportunamente. A mí me parece que conviene conducirlo, si es posible, a un significado más pleno y complejo de las relaciones implícitas que lo hacen activo y fructífero, más pleno y complejo de lo que hasta ahora se ha visto. Se trata del ensayo *Of beauty,* en el que tras haber sugerido una observación, que también hallaremos casi con las mismas palabras en Burke y en Kant: «No hay belleza excelsa que no tenga algo de extraño en sus proporciones», hallamos la propuesta de esa *felicity* poética que aquí nos urge examinar:

> Not but I think a painter may make a better face then ever was; but he must do it *by a kind of felicity* (as a musician that maketh an excellent air in music), and not by rule.

Creo que la más desafortunada traducción italiana de esta *felicity,* y también la más arbitraria, es la de Eugenio G. Maritano [22], que no ofrece de hecho ni el sentido ni el dinamismo del texto:

> Deve riuscire per *felice riproduzione* (come un musicista compone un'eccelente aria) ma no con le regole *.

Mucho mejor Rossi, al que leemos en la antología citada, publicada en 1944:

> Ma deve farlo per una specie di *felice intuito,* come un musicista che inventa un'aria bellissima, e non per mezzo di regole **.

O la traducción de Prospero (1948):

> ... ma abbandonandosi a una *felice ispirazione* —como el musicista che crea una bell'aria per musica— e non seguendo una regola ***.

---

[22] F. Bacon, *Saggi o consigli civili e morali*, Génova, 1913. En cuanto a la historia de la fortuna de los *Essais* de Bacon en Italia, véase el librito de G. Pellegrini, *La prima versione dei «Saggi Morali» di Bacone e la sua fortuna*, Florencia, 1942.

* Literalmente: Debe lograrse por feliz reproducción (como un músico compone una excelente aria), pero no con las reglas. *(N. de la T.)*

** Literalmente: Pero debe hacerlo por una especie de *feliz intuición,* como un músico que inventa un aria bellísima, y no por medio de reglas. *(N. de la T.)*

*** Literalmente: ... sino abandonándose a una *feliz inspiración* —como el músico que crea una bella aria para la música— y no siguiendo una regla. *(N. de la T.)*

Por su parte, el vizconde de S. Albano, o sea, el mismo Bacon, bajo el título de *Sermones fideles sive Interiora rerum* presentó [23] en latín sus *Essays;* veamos la interpretación latina que autorizadamente ofrece de su texto.

> Non qui existimem elegantiorem faciem depingi a pictore posse, quam unquam in vivis fuit; sed hoc ei contingere oportet *ex felicitate quadam et casu,* veluti musicis sui cantus, non autem ex regulis artis *.

La diversidad de estas soluciones puede llevarnos a reflexionar sobre un tema fascinante y fecundo como es el de traducir: en todo caso, nada de «felice riproduzione», en el texto inglés no existe ninguna forma de la idea de *ri-produzione;* también la «felice ispirazione» de Prospero implica una responsabilidad excesiva, una carga excesiva de inconsciente platonismo; bastante más cercano (pero de inspiración vagamente neoidealista), el *felice intuito* de Rossi: el mejor de todos, el mismo Bacon, que interpreta y aclara su pensamiento desde «a kind of felicity» a «ex felicitate quadam, *et casu*», con una excelente agilidad estilística precisa y útil. Ninguna complicación intelectual, pues, sino una especie de feliz casualidad sin reglas que le hace a uno *witty* [véase *Of studies:* la poesía le hace a uno *witty;* en la traducción latina, edición citada, *De studiis et lectione librorum:* «poëtarum (lectio) ingeniosos (efficit)»].

Es éste, ciertamente, un motivo de poética barroca, una intuición naturalista, agilísima, inmediata; sin embargo, no del barroco que complicó y agravó los acuerdos y las reglas en un divertido juego —cuando no fue pesado—, sino del barroco que tendió a simplificar y a disolver tales acuerdos y convenciones con un gesto ágil y genial de la mente inventiva. Así, la *felicity,* respecto a la importancia del conocimiento natural, inmediato, de la sensación, y respecto a la ley científica, ofrece un orden distinto y más placentero fundado sobre el libre «juego del ingenio» [24]; libertad, y no cálculos racionales o pedanterías de «reglistas», libertad que es inmediatez, acto gratuito e intuitivo (¿o, diríamos, espontaneidad?), por la que la figura sensible del mundo toma nueva forma y nueva luz. Y, así, la *felicity* no se preocupa de hacer *golden* un mundo *brasen* mediante una inesperada iluminación platónica que transfigura y exalta la mímesis por una ideal presencia de perfección (Sidney); al contrario, y utilizando aún las mismas palabras de Bacon, opera *ex felicitate quadam, et casu:* en-

---

[23] Sobre la compleja cuestión de las «varias manos» en la traducción latina de los *Essays,* véase el «Preface» agli *Essays»,* en *Works,* cit.

* No porque considere que un pintor puede pintar un rostro más bello de lo que jamás existió entre los vivos; pero es necesario que esto lo consiga por cierta feliz casualidad, como los músicos sus cantos, no por las reglas del arte. *(N. de la T.)*

[24] Bacon, *De Augmentis,* cit., V. I.

tonces, no es un movimiento de *genialidad metafísica,* sino, por así decirlo, de *genialidad sensible,* una síntesis veloz, intensa y vivaz de los datos sensibles...; y del platonismo queda sólo una sombra en alguna metáfora del discurso, o en algún estilema. En cualquier caso, en la noción de *felicity* hay un principio, un germen activo que se desarrollará después al retomar la noción de *wit,* en un esfuerzo de traducir al lenguaje del empirismo la forma platónica de la agudeza y de la ingeniosidad; éste fue el esfuerzo especulativo de los filósofos siguientes (Hobbes, Locke) y de los ensayistas, especialmente Addison.

Así, podemos confirmar con nuevos argumentos que, si es verdad, como lo es, que el pensamiento estético de Bacon no es *sistemático* en el sentido de una plena y estrecha coherencia lógica de las partes con el todo y de las partes entre sí (en el sentido, por ejemplo, indicado en la carta de Kant a Marcus Herz de 20 de agosto de 1777), es también verdad que está totalmente animado por un penetrante y eficaz *espíritu sistemático,* que es lo que importa, o sea, una coherencia ideal, profunda y nunca desmentida: así, la *poética barroca* se suelda felizmente en la estética empirista, y ésta se suelda con el impulso interno del sistema precisamente sobre el mismo «referente».

CONCLUSIONES

Aclarado, por medio del reclamo el «referente», el punto nodal de la cuestión, es decir, el distinto significado de la utilización de análogos símbolos y construcciones en Sidney y en Bacon, queda también aclarado el significado de la fragmentación, que así no aparece en absoluto inconexa, sin sentido, y abstracta o como «residuo irresuelto»; al contrario, se manifiesta plenamente justificada por la índole del pensamiento y del carácter del siglo, por un lado, mientras, por otro, se muestra plenamente orientada en la dirección del sistema; en una época en que la investigación estética no se constituía en absoluto en ciencia filosófica autónoma y estaba, por el contrario, prevalecientemente confiada a las poéticas de los literatos y de los artistas, Bacon hizo todo lo que podía hacer, y así, en la oscilación del *lusus ingenii* entre *fancy* y *felicity,* indicó una hipótesis no platónica, es más, una hipótesis naturalista de la esteticidad, que abrió una vastísima problemática. De hecho, contrariamente a la opinión de algunos de sus críticos, que vieron en sus afirmaciones una especie de «clausura», de inercia, respecto a las poéticas del Renacimiento, las propuestas de estética y de poética que presentó marcan una situación de apertura: de ellas y sólo de ellas surgieron convenientemente todas las principales propuestas del empirismo anglosajón (que tanto influyeron sobre Kant) y de las poéticas del siglo; y también ese vivaz

ensayismo que tanto contribuyó a significar aquellos años con el continuo reexamen de las ideas generales por el nuevo *gentleman* burgués. Pero al principio de la investigación se había aludido a un problema de método histórico; y, si de él se han aclarado (por lo que respecta a Bacon) los aspectos situados bajo el primer y segundo epígrafe, quedan por aclarar los aspectos situados bajo el tercero: ¿qué significado tiene el método que consiste en superponer dos distintas nociones de estética correspondientes a dos distintas situaciones teórico-culturales, poniendo casi a la una como medida absoluta de la otra y como la definitiva afirmación conclusiva de su verdad? ¿En qué sentido tenemos derecho a servirnos, como criterio, de una noción (surgida *en* una determinada situación y *por* una determinada situación) respecto a otra noción (surgida *en* una situación y *por* una situación completamente distinta)? Tal ha sido en general la actitud de nuestro idealismo, que veía en la historia el presentimiento de su propia verdad, o sólo fragmentación desordenada e ignorancia. Pero venida a menos —dentro de la escuela— la ilusión de la «autoconciencia» y, con ella, de esa «ciencia» idealista «del arte» que se presentaba como la conquista definitiva de la autoconciencia estética, ahora ya la noción de *superación* se revela como una débil arma polémica en una más débil armazón teórica. Las situaciones son probablemente incomparables desde este punto de vista; y el superponer en este sentido teorías distintas puede tener el mismo éxito que el superponer figuras geométricas distintas, esto es, sacar a la luz las diferencias y algunos vínculos, de ningún modo establecer una superioridad. Por servirnos de imágenes famosas, ciertamente los griegos no son para nosotros «una extraña raza de hotentotes», ni nosotros, respecto a los griegos, «enanos sobre las espaldas de gigantes», sino hombres junto a otros hombres, que quieren reconocerse en los siglos a través de las imágenes y los latidos de su verdad en la continuidad y en el cambio. Volviendo a Bacon, no es provechoso buscar en él la sistemática estética de esa particular interpretación de la «autonomía del arte» que se aclaró más tarde en una muy distinta situación especulativa, y por no hallarla, condenarle. Nos parece, sin embargo, poder constatar finalmente que en Bacon existe un pensamiento estético, que tal pensamiento estético es necesariamente fragmentario, pero orientado en el sentido del sistema; y, en fin, que tal pensamiento corresponde a un movimiento muy dinámico de la situación empirista-barroca que él contribuyó a fundar y a significar entre los sensibles atractivos y las esperanzas positivas de la *Nueva Atlántida*.

(1958)

Acerca del *wit:* lectura de un pasaje de Locke

I. En un pasaje no muy citado de su *Essay,* III, X, 34, Locke [1], con sistemática coherencia y decidida actitud, habla de la idea de *wit,* de agudeza, con un tono reprobatorio:

> Puesto que el ingenio y la fantasía encuentran en el mundo mejor acogimiento que la seca verdad y el conocimiento verdadero, las expresiones figuradas y las alusiones verbales apenas podrán ser admitidas como imperfecciones o abusos del lenguaje. Admito que, en discursos donde más buscamos el halago y el placer que no la información y la instrucción, semejantes adornos, que se toman de prestado de las imágenes, no pueden pasar por faltas verdaderas. Sin embargo, si pretendemos hablar de las cosas como son, es preciso admitir que todo el arte retórico, exceptuando el orden y la claridad, todas las aplicaciones artificiosas y figuradas de las palabras que ha inventado la elocuencia, no sirven sino para insinuar ideas equivocadas, mover las pasiones y para seducir así al juicio, de manera que en verdad no es sino superchería. Y, por tanto, [...] es evidente que deben ser evitadas en todos los discursos que tengan la intención de informar e instruir *.

El texto adquiere aún mayor interés y significado si se tiene en cuenta que, en el país y en la época de Locke, la idea de *wit* estaba muy estrechamente relacionada con la de *arte,* prácticamente hasta identificarse con ella. Y podemos leer también en el *Essay,* II, XI, 2:

> Porque el ingenio consiste principalmente en reunir varias ideas, poniendo juntas con prontitud y variedad aquellas en que pueda hallarse alguna semejanza o relación, produciendo así cuadros placenteros y visiones agradables a la imaginación; pero el juicio, por el contrario, es lo opuesto, porque consiste en separar cuidadosamente, unas de otras, aquellas ideas en que pueda hallarse la menor diferencia, a fin de evitar de ese modo el

---

[1] Los pasajes de Locke que se han tenido especialmente presentes son los siguientes: *Essay of Human Understanding* (que indicaremos como *Essay*), II, XI, 2; y también III, X, 8; III, X, 34, y pássim todo el libro III; después, II, XXX, sobre la asociación de las ideas; IV, XIV, sobre el juicio; IV, XIX sobre el entusiasmo; en cuanto a los *Thoughts of Learning* (que se indicarán como *Thoughts*), parágrafos 179, 189, 197 y pássim.

* Para la cita de la versión castellana: Edmundo O'Gorman, *Ensayo sobre el entendimiento humano,* 1.ª reimp., FCE, México, 1982, p. 503. *(N. de la T.)*

> engaño de la similitud, tomando por afinidad una cosa por otra. Es ésta una manera de proceder completamente opuesta a la metáfora y a la alusión [...]. La mente, sin preocuparse por penetrar más adelante, queda satisfecha con el agrado que le causa el cuadro y con lo llamativo de la imagen; y es una especie de agravio ponerse a examinar ese tipo de pensamientos de acuerdo con las severas reglas de la verdad y del buen razonar; de donde se advierte que el ingenio consiste en algo que no está completamente en consonancia con dichas reglas *.

En todo caso, el sentido del pasaje por sí mismo, y puesto en relación con el sistemático horizonte general de Locke, parece a todas luces evidente: se trata de una condena del *wit* y del arte, como de algo que por su misma estructura se aleja del camino claro y fecundo de la razón y de la ciencia para dispersarse por caminos incontrolables e inciertos —algo que, por tanto, debe ser evitado, excluido, como si se tratara de un juego peligroso—. Este dictamen emerge del texto con una gran fuerza, armoniza con el horizonte lógico general de Locke y evidencia una vigorosa elección, que, a su modo, está fundamentada. Hay un camino seguro del conocimiento, y es el camino regio de la filosofía: es la única vía. Pero ¿podemos de verdad contentarnos con la interpretación que se da de la frase referente a una unívoca y particular relación sistemática interna en el discurso mismo de Locke? ¿No hay otras relaciones verificables? Y, por otra parte, ¿no hay quizá algo que ha permanecido escondido, que debe encontrarse, y que si se encuentra puede revelar sentimientos quizá menos evidentes, pero no menos pregnantes y seguros? En realidad, la aportación de Locke aparece en este campo como fragmentaria, escasa y, por lo común, austera y breve; ¿será en la misma medida fructífera e intensa? Llegados aquí, parece conveniente ante todo *a)* que nos pongamos de acuerdo sobre la forma de la lectura, sobre la intención y el método de la lectura; se conocen, de hecho, varios procedimientos de enfrentarse a un texto del pasado, y todos son, si permanecen en su ámbito, lícitos. Nos preguntamos también, por un lado, *b)* cuál fue la experiencia real del arte —del arte como *wit*— que Locke tenía frente a sí, y, por otro, *c)* en qué punto se encontraba el desarrollo de la reflexión en torno a la noción de *wit* en la corriente que se muestra bastante coherente en su continuidad, de la reflexión estética en el empirismo inglés. Será útil, además, *d)* efectuar las consideraciones oportunas para rastrear los temas de reflexión estética del arte en Locke, y comprobar que sus dispersas observaciones se estructuran orgánicamente entre sí y tienen acogida en el sistema; y establecer así *e)* el significado de la respuesta de Locke con relación al ámbito contextual histórico y teórico que le fue propio; y finalmente asegurarnos *f)* si puede todavía responder a alguna nece-

---

* Ibídem, p. 136. *(N. de la T.)*

sidad, a alguna demanda emergente del contexto, de la situación en que nos encontramos hoy, y eventualmente de qué modo puede hacerlo.

II. *a) La forma de lectura.* Cuanto se ha dicho evidencia ya suficientemente la intención de la lectura que aquí se pretende; pero también será útil mostrar sus razones en el sentido de una perspectiva general. Se ha dicho que hay muchas maneras de asumir un texto del pasado; y debe decirse, ahora, que a las diversas maneras corresponden diversos propósitos del lector y diversas técnicas eurísticas. Sería ciertamente inoportuno y desorbitado intentar aquí una descripción exhaustiva de tales maneras, propósitos y técnicas, y quizá, al límite, sería empresa imposible. Baste aquí algún ejemplo y, en particular, alguna observación extraída de *comportamientos historiográficos* que corresponden a actitudes típicas, coincidentes y significativas. Entre tanto, sin alejarnos de Locke, observamos cómo hay quien ve en su pensamiento la aparición de algunos temas que, tomando nuevos significados, madurarán en la estética romántica; así, por ejemplo, en la teoría lockeana del lenguaje y en las consideraciones gnoseológicas sobre el entusiasmo, se podrían subrayar aspectos que, si bien no sitúan a Locke en el contexto de lo que propiamente solemos indicar con el nombre de prerromanticismo, al menos muestran un lejano desplazamiento de la Idea hacia resultados imprevistos. En casos como éstos, el texto experimenta una especie de tendencia hacia el futuro, es impulsado con reactivos especiales para desvelar una fecundidad profunda y secreta; y, en tanto que se subrayan consideraciones particulares según particulares intenciones, se ve cómo algunos de sus aspectos pierden intensidad, casi empalidecen o se ocultan, y cómo otros, en cambio, resaltan de manera estimulante y vivaz. Una teoría de la época convenientemente articulada mostrará luego cómo en este sistema son posibles diversos entendimientos, diversas relaciones significativas y, consecuentemente, muy diversas perspectivas de proceder historiográfico.

Está también la actitud de quien lee los textos del pasado para buscar en ellos la confirmación de un pensamiento que él considera como definitivo y absoluto, y, si no halla tal confirmación, rechaza estos textos como inútiles, desviados o superados. Limitándonos a nuestro campo, la estética, mostremos un ejemplo típico de una actitud de este género, extraído de un contexto idealista:

> Ha sido muchas veces objeto de controversia si hay que considerar la estética como ciencia antigua o moderna; si ha aparecido por primera vez en el mundo en el siglo XVIII o ya existía en el mundo grecorromano. Cuestión, como es fácil comprender, que no es sólo de hechos, sino de criterios: resolverla de una forma o de otra depende *del concepto que se tenga de esta ciencia y que se utilice como medida y término de comparación.*

> Nuestra opinión es que la Estética es ciencia de la actividad expresiva (representativa, fantástica). Por tanto, a nuestro parecer, no surge sino cuando se determina de forma precisa la naturaleza de la fantasía, de la representación, de la expresión, o como se quiera llamar esa actitud espiritual que es ciertamente teorética, pero no intelectual, productora de conocimiento, pero del individual, no del universal. Fuera de este concepto, por nuestra cuenta, no sabemos ver sino *desviaciones* y *errores*.

Estableciendo un modelo tan rígido, en Locke no se podrá ver otra cosa sino la distinción entre *ingenio* y *juicio,* y así se perderán otros muchos aspectos de su pensamiento. Una misma reducción se producirá, por otra parte, cuando se intente recuperar este o aquel aspecto de la teoría de Locke en torno a las ideas por parte de modernos filósofos analíticos o neopositivistas.

Una lectura orientada hacia un futuro particular, una lectura entendida hacia una confirmación o a una recuperación doctrinal... Tales lecturas, como otras posibles del género, son lícitas a condición de que permanezcan en su ámbito, que es ámbito pragmático y, de cualquier modo, parcial; se convierten en ilícitas cuando pretenden —como a menudo sucede— lo absoluto de la interpretación, un pronunciamiento apodíctico, definitivo, sobre el texto. En realidad, las mencionadas lecturas efectúan una reducción sobre el cuerpo vivo de la obra, sacan a la luz algunos de sus aspectos, olvidan otros, los marginan, o los dispersan. Precisamente en este sentido el discurso sobre la estética de Locke parece especialmente indicativo. Así, al poner de relieve sólo aquellas estructuras particulares que técnicas particulares permiten comprender, unas interpretaciones de esta clase están obligadas de forma preliminar a renunciar a la recuperación de algunos ámbitos reflexivos que están fuera de su alcance, que no logran llegar a ver, a poseer, a poner de relieve. El propósito de la lectura es para nosotros aquí otro: es el de una lectura «orgánica» que, rechazando todo criterio lleno de prejuicios y dogmático, obviamente reduccionista y constrictivo, y rehuyendo en este sentido el servirse de esos modelos estéticos tan generales, que varían continuamente en relación con el cambio de las condiciones culturales, presentándose siempre como absolutos y definitivos, *tienda* a poner de relieve las reflexiones de Locke en torno al arte, sin soslayar alguno de sus aspectos y con la atención más cuidadosa hacia el contexto histórico y teórico en el que la Idea adquiere significado y contribuye por sí misma a darlo. Esto implica, por un lado, reavivar las relaciones entre las razones sistemáticas y doctrinales y los referentes semánticos que son propios de la realidad en la que Locke actuaba y, por otro, ser conscientes en todos los sentidos posibles de la densa maraña de relaciones —entre ellas, la reflexión hacia el propio pasado, o la orientación hacia el propio futuro— en que el pensamiento de Locke vivió y se concretó. Se trata, pues, también aquí de volver, más allá de las infle-

xibilidades categóricas, a las cosas, de volver a llevar a Locke a Locke y, por tanto, de beneficiarse de todos aquellos procesos (*rasgos estructurales, referentes significativos*...) que con su particular ingeniosidad nos permiten descubrir de nuevo lo que había permanecido oculto, aproximarnos al sentido que el texto quiso tener, a las respuestas que quiso dar, a las elecciones que hizo en la situación en que se hallaba. En este sentido se trata de encontrar a Locke y en Locke los lineamientos de una posible estética. Una tal hipótesis de metodología historiográfica halla su fundamento y su formalización teorética en la idea fenomenológica de la trascendentalidad del principio estético, como principio de organización y de unificación siempre abierto de la multiplicidad de las respuestas y de las elecciones específicas que van emergiendo alternativamente en el flujo de la experiencia reflexiva de la cultura estética. En cuanto a Locke, ¿hay lugar para dar importancia a su teoría del arte? A pesar del parecer contrario de un especialista al que se debe mucho, y a quien yo mismo debo mucho en este tipo de estudios —me refiero a M. M. Rossi—, hay motivos para responder afirmativamente. Es cierto: algunas afirmaciones de Locke son semejantes a las de Hobbes; Locke raramente se ocupó del problema que aquí nos interesa; en fin, él parece tratar el tema con cierto desdén. Y sin embargo... Pues bien, el de Locke se manifiesta justamente como un caso límite para poner a prueba un método. Anticiparé algún resultado: si se considera la relación Hobbes-Locke, que es desde luego una relación fundamental para nuestro discurso, Locke llevó resueltamente adelante la investigación, resolviendo algunas dificultades que habían aflorado en Hobbes; en realidad, condujo la idea del arte al máximo de autonomía compatible con la perspectiva especulativa en que se desenvolvía. Sin embargo, será precisamente él quien pronuncie una condena, que, si bien expuesta discretamente y sin insistencia, no tiene nada que envidiar a otras condenas más notorias y explícitas. ¿Hay quizá una contradicción en su modo de especular, en su sistema tan sagaz? Incluso si halláramos en todo caso una contradicción, esto no supone un error que devalúe la investigación; antes bien, indica la existencia de un ovillo que hay que devanar, de un problema que hay que aclarar, un problema que, por otra parte, ya Addison advertirá a su tiempo, como se verá, en su parcial y asistemática revalorización de algunos aspectos del *wit*, de una forma particular del *wit*. En cuanto a los procedimientos historiográficos, la presente lectura de una frase de Locke sólo puede presentarse como una propuesta de método —de un método cuya riqueza parece consistir en que admite una colaboración cada vez más abierta, con aportaciones cada vez más nuevas, para resultados cada vez más adecuados—.

III. *b) La poética barroca del wit.* ¿Cuál fue la concreta reali-

dad artística que Locke encontró ante sí y que, de algún modo, como bien definido referente de situación significante calificó su reflexión específica? Si es cierto, como lo es, que su interpretación del *wit* parece referida más bien al discurso verbal que a otro tipo de discurso, la poética a la que aquí conviene hacer referencia es evidentemente la del Barroco literario inglés del siglo XVII, que precisamente desde que se fundó se la llama poética del *wit*. Locke, como cualquier otro hombre de su generación, advirtió desde luego su atmósfera inquieta y crítica; y la rechazó de inmediato. ¿Cómo se comprende esto? Pues bien, la apelación directa con observaciones precisas sobre los textos parece ser el procedimiento más adecuado para exponer el sentido de una teoría, en nuestro caso de una estética filosófica, cuyas estructuras se deben recuperar a través de las observaciones efectuadas sobre textos que revelan una exposición discontinua y fragmentaria, y a través de la recuperación de sus vínculos con la cultura literaria. Si entre tanto abrimos nuevamente el texto, en el pasaje examinado aquí como *starting point* de nuestro discurso, o sea, el pasaje III, X, 3, y si añadimos cuanto se ha leído en el pasaje II, XI, encontraremos que el *wit* aparece como *discurso figurado* en la habilidad de *formas alusivas en el habla* y como un uso *artificial y figurado de las palabras*, que se erige como facultad particular, que se distingue del juicio exacto y de la clara razón como *facultad sintética* e *inmediata de captar las ideas y unirlas con prontitud y rapidez por alguna semejanza y relación* en el uso prolongado de la *metáfora* y de la *alusión*, en lo *agradable de los conceptos* y en su singular *placer y deleite*. ¿Qué significa esto? Más allá de un significado literal extremadamente vago y huidizo, estas consideraciones adquieren sentido, y sentido muy preciso, si son referidas a la poética de la época en que aquellas nociones tuvieron autoridad y también fuerza institucional. No son otra cosa, de hecho, que los principios de la poética literaria barroca inglesa, y no sólo inglesa. De cualquier manera convendrá recordar aquí cómo el pensamiento literario inglés ha elaborado, siguiendo una línea que parte de Lyly, pasa a través de los *Sonetos* de Shakespeare y llega a los poetas que fueron llamados «metafísicos» [2], algunos conceptos fundamentales de la poesía, que —si se usan oportunamente en la puesta en relieve de relaciones actuales— parecen iluminar la intención de Locke. De hecho, sólo en esta relación el discurso de Locke

---

[2] He estudiado más ampliamente el tema en la *Estetica dell'empirismo inglese*, Bolonia, 1959; y en las «Poetiche dell Barocco», en *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, pp. 508-16, Milán, 1959 (aquí pp. 146-154). Así, he estudiado las causas de la correlación y correspondencia y también las concretas relaciones entre las diversas corrientes del pensamiento literario barroco. Para algunas explícitas demostraciones, y para algunas conexiones que aquí se ofrecen de forma implícita, véanse los dos volúmenes indicados.

muestra algunas de sus reveladoras y profundas razones. Es decir: si Lyly teorizó (y a menudo con procedimientos analógicos) sobre el *wit,* como una manera de producir *pleasant conceits* que dan viveza al discurso, con el gusto ágil de las antítesis, las aliteraciones, de los ritmos simétricos de la frase, con los juegos de alusiones sobre el fondo de un platonismo de élite, Shakespeare, en los *Sonetos,* vivirá todo esto con una aplicación extraordinariamente íntima, sutil y amable en su sentimiento de idealismo neoplatónico que se mueve inquieto, entre las formas por un lado de violencia naturalista propias de aquellos años, con la fascinación de la nueva ciencia de la época, y por otro con la alarma que se agudizó de improviso por una conciencia de inestabilidad, de ambigüedad, de inseguridad. Éste es el signo, que no deja de presentar ya ciertas tonalidades de esa poesía que será llamada por algunos la «poesía de la pasión metafísica», el verdadero signo del malestar del momento. En cuanto al *wit* tradicionalmente señalado como «metafísico», precisamente un hombre como T. S. Eliot observó en cierta ocasión que es «una forma de *pensamiento sensible* o de *pensamiento a través de los sentidos,* o de *sentidos pensantes,* cuya fórmula exacta está todavía por definir». Baste aquí solamente observar que una de las formas más influyentes de esta poética estuvo en el uso muy prolongado de una particular forma de alegoría, con la especial virtud del poeta de abrir, a través del fuerte encuentro de dos o más emociones objetivas, o figuras de objetos, un rayo de luz sobre la Idea —bien sea quizá como nostalgia o como desesperación ante la idea perdida—. En todo caso se debe considerar también que Gracián fue enormemente leído por los ingleses del siglo; casi todas sus obras fueron traducidas; ciertamente con su *teórica flamante* * de la *sutileza objetiva* * en el «artificio conceptuoso», tuvo una amplia repercusión en la cultura poética [3]. Para concluir: en el ámbito específico que hemos señalado, la poética del *wit* en sus diversos aspectos parece reconocerse en los aquí connotados, que adoptan una actitud distinta en cada caso, y en cada caso adquieren matices y acentos diversos: 1) síntesis extraordinariamente rápida en la asociación de emociones lejanas entre sí, objetos lejanos entre sí; 2) para descubrir sus sorprendentes sutilezas y *conceptos* verbales; 3) que encuentran siempre la garantía de su necesidad en una visión fundamentalmente metafísica, aunque en una desesperada «pasión metafísica»; 4) lo que implica siempre un horizonte (interno y externo) absolutamente aristocrático. Comenzando por Bacon, los empiristas pretenden traducir a su lenguaje y llevar dentro de los límites de su gnoseología una experiencia tan influyente y que les era con-

---

* En español en el original. *(N. de la T.)*

[3] Véanse las pp. 279-280 del presente trabajo.

temporánea; Hobbes realizó la traducción más eficiente, más compleja y, también, más inteligente; Locke, por su parte, hizo una crítica que nacía de elementos nuevos, profundos e históricamente activos.

IV. *c) La interpretación empirista del wit.* Cuando Locke escribió el pasaje III, X, 34, que aquí se intenta clarificar en el marco de sus complejas relaciones, de las estructuras que lo sustentan, de sus significados sistemáticos y, en suma, en todo el activo desarrollo de perspectivas en que única y verdaderamente se significa el pensamiento, la reflexión empirista en Inglaterra en torno a la noción estético-artística de *wit* había alcanzado resultados nuevos, eficaces, coherentes. Así, si por un lado existió la voluntad de un nuevo propósito interpretativo y sistemático, por otro la experiencia que los teóricos hallaban ante sí era la de la poesía de la época, con el empeño de traducir en términos psicológicos una realidad vivida por los artistas a su modo, como experiencia metafísica. No es el caso de repetir dentro de qué límites es lícito, en mi opinión, hablar de una estética de Bacon [4]. Brevemente, y resumiendo: *a)* parece que deba rechazarse resueltamente la idea convenida de un Bacon pasivo repetidor de Sidney, que conservaba inamovible respecto al sistema una concepción tradicional propia del Renacimiento inglés y de su gusto artístico; *b)* por el contrario, debe tenerse en cuenta que él estableció las bases de la estética empirista, por diversas razones, pero sobre todo porque basó la consideración del arte sobre los procesos asociativos, que no requieren garantía metafísica alguna; que, es más, buscan sólo una garantía psicológica en la determinación de una particular *facultad* de la mente; y, como es sabido, el problema de las *facultates ingenii* fue un problema fundamental de la época. Es cierto, el pensamiento estético de Bacon no tiene una exposición orgánica, es fragmentario y en cuanto al interés que le presta el autor, respecto al fundamental que guía la *Instauratio Magna,* aparece realmente como secundario; sin embargo, es recuperable, existe, y está orientado en el sentido general del sistema —de un sistema, por lo demás, abierto, siempre modificable, capaz de fecundas recuperaciones—. Detengámonos sólo sobre un tema que, por otra parte, es inherente al sentido de lo que aquí tratamos: me refiero a la distinción entre *ciencia* y *fantasía.* La primera formulación de esta distinción que constituye el fundamento de toda la estética del empirismo inglés en el período que va de Bacon a Locke es

[4] La tesis de la coherencia sistemática de las fragmentarias reflexiones estéticas de Bacon ha sido sostenida por mí en *Estetica*, cit., pp. 4-24; (pp. 234-253 del presente trabajo). Véase la confrontación entre textos muy similares de Sidney y Bacon, y su tan distinto significado en el distinto contexto sistemático y en el distinto sistema de relaciones situacionales.

propiamente baconiana. La *ciencia*, dice Bacon, forma «matrimonios legales» entre las cosas; la *fantasía*, en cambio, «matrimonios ilegales»; la ciencia se ocupa de la naturaleza; la fantasía está referida al arte; la ciencia pretende dar realce a la legalidad natural y a la naturaleza obedece, a la naturaleza sigue; la fantasía —*lusus ingenii*— juega, en cambio, libremente con los datos de la naturaleza, es más, une los datos *felicitate quadam, et casu*, mediante un acto veloz y sintético de la mente; la primera opera según un sistema de asociaciones predeterminadas y repetibles; la segunda, por medio de asociaciones libres, imprevisibles, sin reglas preestablecidas; la una está orientada a ese saber que se convierte en potencia del hombre; la otra está dirigida a esa sorpresa que se convierte en *felicity*, que es placer del hombre. Ni exaltación y purificación ideal de la naturaleza (Sidney), ni puro juego verbal, el *wit*, el *lusus ingenii*, aparece en Bacon, bajo cierto aspecto, como la traducción en términos empiristas y coherentes con la inspiración del *novum organum* del *wit* platónico del primer Barroco (por ejemplo, del *wit* tal como aparece en los *Sonetos* de Shakespeare), y esto puede ser también contrastado con un análisis del estilo de Bacon. En todo caso, aquí se ofreció como el boceto de una nueva forma de atención al problema del arte: Hobbes continuará en este camino y llevará adelante la investigación.

Hobbes [5] llegó a este punto y afrontó el problema del *wit* en una situación cultural particular y con una absoluta y peculiar participación personal. O sea: por un lado, su época —las fechas hablan claro— es más críticamente reflexiva o inquieta que la de Bacon, y porta en sí una problemática literaria menos directa, más compleja, más oscura; por otro, Hobbes cultivó durante toda su vida las formas de una personal participación literaria en la vida del siglo, que, junto a su empeño filosófico y a menudo comprometido, tuvo éxitos no desdeñables y no desdeñable aceptación. Verdaderamente su prosa es rica en fuerza imaginativa, a menudo tejida de ágiles formas, no sin cierto singular vigor de invención intelectual, prosa que vibra plenamente por un aire barroco, con el sutil y continuo juego entre pensamiento y formas. Así, para Hobbes, el plantearse el problema del sentido de la actividad literaria y poética es algo estrechamente ligado a tales motivos constitutivos de su interioridad y de su situación. En cuanto a su pensamiento en general, como se sabe, es complejo, rico de variadas sugerencias, y por otra parte tal, que en él puede considerarse fundamental un planteamiento de tipo científico-matemático-naturalista. Ciertamente, a Hobbes le parecía que no

---

[5] *English Works*, Londres, 1839-1844, *Elements of Philosophy*, pp. 72-74; 396-399; *Leviathan*, pp. 4-7, 10-12, 30, 87, 93, 277, 637; *Tripos*, 9-11, 32. Y también *Opera philosophica quae latine scripsit omnia*, Londres, 1839-1845.

había manera digna de tratar las cosas de la fantasía y de la literatura en la que activamente participaba, sino la que él, en su opinión, consideraba científica. Es más, puede decirse que él dio, con sus planteamientos, dignidad científica a la estética, como dio al arte dignidad y respetabilidad. No consideró este campo como secundario respecto a otro campo de más urgente interés, como Bacon, ni como hará Locke, con una especie de cauto desdén de alto burgués por las cosas útiles y productivas. Según Hobbes, a la fantasía y a la poesía (como, por lo demás, a las pasiones del alma) se las debe mirar sin recelo platónico, sin miedos, sin preestablecidas metafísicas, pero también sin entusiasmos incontrolados: deben ser estudiadas con los mismos métodos con los que se estudia cualquier otro campo o facultad; y en este punto parece oportuno señalar que, en el específico contexto especulativo en el que operaba, Hobbes advirtió que el problema de la fantasía y del arte tenían que ser afrontados en el sentido de la puesta en relieve de una definitiva *función* o *actividad* de la mente humana, como capítulo de una especie de antropología general científica. Así, desde el *De Principiis,* Hobbes propone una distinción entre *arte* y *ciencia* que se basa sobre la facultad de la memoria. En ella resuenan a menudo acentos baconianos. La «Memoria, madre de las Musas, porque es espejo del mundo» es el fundamento tanto del *juicio* como de la *fantasía,* tanto de la *ciencia* como del *arte;* es fundamento del *juicio,* en cuanto el juicio opera sólo con los datos que ella le ofrece, distinguiendo los distintos aspectos de la naturaleza y registrando su «orden, fin, causas, partes, todas las partes y propiedades...», pero es también fundamento de la *fantasía* (obsérvese que Hobbes añade, casi con premura, «cuando debe ser ejecutada alguna obra de arte») que precisamente encuentra en la memoria su material «moviéndose velozmente de uno a otro objeto» y «acercando entre sí cosas muy lejanas». El contexto es siempre fundamentalmente asociacionista; y, así, la fantasía figura como algo que vuela «de una a otra India, del cielo a la tierra», con un viaje que nunca es largo «porque ella no hace otra cosa que ir hacia sí misma». Y, por tanto, el *juicio* nos da el conocimiento científico del mundo, como legalidad matemático-naturalista; la *fantasía,* en cambio, tiene referencia al arte, como libre realce de las relaciones imprevistas al conexionar entre sí objetos diversos en una franca y abierta asociación... Pero Hobbes no se limita a esta indicación; ofrece también una amplia fenomenología de la actividad fantástica e imaginativa por la que desde la *fantasía primaria* (movimiento interno suscitado en nosotros por la presión de los objetos externos) a la *imaginación simple* (lo que queda de nuestra mente cuando el objeto se ha desvanecido), a la *imaginación compuesta* (o sea, unión, conexión imprevista de impresiones imaginativas diversas, por ejemplo, un Centauro...), se llega finalmente al instante en el que la *fantasía* se convierte en *arte* —y esto será el

wit—. Se da el *wit* cuando sobre la infinita proliferación de las operaciones fantásticas e imaginativas interviene el control, un nuevo elemento, o sea, cuando interviene el *juicio,* y con el juicio esa dosis de *discretion* que es capacidad de límite y de prudencia. Cuando *fantasía* y *juicio* colaboran para realizar una obra equilibrada en la que todas las partes pueden ordenarse en relación con el propósito y el proyecto del poeta, se tiene verdaderamente la obra de arte; léase el ensayo —valioso y revelador— sobre las *Glorias* de un poema heroico. Hay, en fin, una continua intervención del intelecto sobre la fantasía, que ordena, mide e impide a la *fancy* abandonarse a la desmesura de las licencias por las que se sentiría atraída. Precisamente esta intervención, esta *discretion,* este juicio que equilibra, distingue la fantasía artística de la más propiamente gnoseológica. Y así Hobbes mismo resume de forma enérgica y concluyente, en el *Leviatán* (I, 8), ideas largamente meditadas:

> Y como en esta sucesión de los pensamientos humanos no hay nada que observar en las cosas sobre las cuales se piensa, si no es aquello en que una se asemeja o se diferencia de otra, o para qué sirven, o cómo sirven para determinado propósito, quienes observan su semejanza, en los casos en que esta cualidad difícilmente es observada por otros, se dice que tienen un buen talento, con lo cual, en esta ocasión, se significa una buena imaginación. Quienes observan esa diferencia y desemejanza, actividad que se denomina distinguir, observar y juzgar entre cosa y cosa, cuando este discernimiento no es fácil, se dice que tienen un buen juicio, particularmente en materia de conversación y negocios. Cuando han de discernirse tiempos, lugares y personas, esta virtud se denomina DISCRECIÓN. Lo primero, es decir, la fantasía, sin ayuda del juicio, no puede considerarse como virtud *.

La *discreción* es, por tanto, una acción que el intelecto ejerce sobre la fantasía desde el exterior; y la guarda de los peligros de una desordenada e ilimitada proliferación. Sólo así nace la obra de arte, el *wit,* que vive por una especie de continuo brillo de sutiles e imprevistas invenciones; y es, por tanto, una especie de *intelectualización de la fantasía.* Estamos en un ámbito muy claro de gusto barroco; y no es éste el único motivo que en tal sentido se encuentra en Hobbes. De todas formas, ninguna cita tan apropiada como ésta que hemos hecho del *Leviatán* podría introducirnos a la lectura de Locke, III, X, 34; debe subrayarse que ya incluso se encuentra allí una alusión que preludia la condena que Locke pronunciará. Evidentemente, también en este sentido Hobbes ha influido sobre Locke de modo profundo; es más, en este punto, estaríamos, por así decirlo, tentados a dar la razón a M. M. Rossi cuando afirma, y quizá se refería precisa-

---

* Para la cita de la versión castellana: M. Sánchez Sarto, Tecnos, Madrid, 1989, pp. 96-97.

mente a este texto, que Locke no tiene originalidad alguna, no aporta nada, no ha hecho nada en este aspecto. Pero enseguida surgen dudas. Y si es propio de una historiografía críticamente cautelosa procurar que las evidentes afinidades no destruyan, no disuelvan las diferencias, ante todo y en cualquier caso debe tenerse presente que la polémica de Locke contra Hobbes nace de una distinta intención sistemática, y el hecho no puede dejar de reflejarse también sobre el campo estudiado. Hay que decir, además, que precisamente el problema que se sobreentiende en la idea de discreción en Hobbes, o sea, el problema del control de la fantasía, opera sobre el contexto lockeano de forma que determina una radical diferencia; y precisamente aquí está la nueva aportación de Locke [6]. Hobbes tradujo en términos empiristas la teoría del *wit* de los poetas de la «pasión metafísica»; o, al menos, su teoría tuvo en cuenta *también* esta situación. Y veamos a D'Avenant; que a su vez, y a pesar de sus discrepancias, llevó al fin a un contexto estrechamente literario la reflexión filosófica de Hobbes sobre el *wit* [7]; hablará del *wit* como de un «resultado tan *laborioso* como *afortunado*», como «destreza de pensamiento», que «gira como el Sol alrededor del mundo con rapidez inconcebible, y retorna velozmente llevando a la memoria descripciones universales». Cayó todo sostén y garantía metafísica; pero las llamadas y las convergencias con la poética de la época son evidentes, desde luego, en el rechazo del concepto de inspiración, y también en la puesta en relieve de las connotaciones de aristocraticidad del *wit*. Precisamente en un pasaje de su *Answer*, D'Avenant observará —y la frase debe ser llevada al contexto de las opiniones habituales del siglo— que la agudeza «no es entendida» por muchísimos hombres, por casi todos los hombres, precisamente como «los hindúes *no* conocen la pólvora». Pues bien, Locke halló la reflexión del empirismo en torno al arte en este punto y ciertamente lo llevó adelante. Así, de hecho, procede la experiencia viviente de las ideas, que nacen, se desarrollan y también sucumben por las razones que Dewey [8] ha indicado en parte en una reveladora página; y que la fenomenología ha ma-

---

[6] Sobre las relaciones entre Hobbes y Locke en el desarrollo interno bastante compacto de la estética del empirismo inglés se ha aludido en otro lugar, en *Estetica*, cit., pp. 28-48. En el análisis de las opuestas actitudes de Croce (que da importancia sólo a Locke) y de M. M. Rossi (que atribuye todo mérito a Hobbes) hemos podido señalar, basándonos en la autoridad de los textos, que Hobbes y Locke ofrecen aportaciones distintas y distintamente intencionadas. En todo caso, ha sido útil lo que ha realizado la última historiografía específica, esto es, poner el acento sobre las observaciones de Hobbes, ciertamente el más relevante, fructífero y atento teórico de la estética que ha tenido el empirismo inglés en su primera fase desde Bacon a Locke. Pero véase más adelante la nota 10, en la p. 266.

[7] Véase *Estetica*, cit., pp. 67-68.

[8] J. Dewey, *The Need for a Recovery of Philosophy;* y véanse las breves páginas introductorias sobre el «progreso intelectual».

nifestado en forma más compleja y más orgánica en su teoría del tiempo [9].

En todo caso, Locke ha llevado adelante la investigación en torno al principio del arte; pero al mismo tiempo, por una evidente paradoja que se dilucidará únicamente entrando en la intención de su sistema, precisamente decretó la condena de aquel arte, precisamente de aquel arte cuya idea purificó e hizo autónoma.

V. *d) La aportación de Locke a la estética empirista del wit* [10]. El pasaje III, X, 34, decreta, como se ha visto, una condena rigurosa, severa y especulativamente motivada del arte; y comenzamos a entrever cuál es el sentido del pasaje. Como se ha señalado,

---

[9] Véase, a propósito de esto, el fundamental estudio de E. Paci, *Tempo e Verità nella fenomenologia di Husserl*, Bari, 1961.

[10] La «fortuna» de Bacon y de Hobbes en la historia de la estética ha sido hasta ahora escasa; más afortunado es Locke, cuya nítida distinción entre *wit* y *judgement* ha llegado a ser, por así decir, la expresión típica de la estética del empirismo inglés en las frecuentísimas citas de los autores posteriores y de los críticos. La relación Bacon-Hobbes-Locke, y en particular la fundamental relación Hobbes-Locke, a menudo es ignorada por completo. Textos autorizados, como los de Bosanquet, Saintsbury, Croce, Spingarn, o no hablan de Hobbes o lo citan de pasada, o lo recuerdan sumariamente. El hecho es que la exploración de este autor como teórico de la estética con una directa y concreta puesta en relieve de sus estructuras es reciente. El inicio se debe a Ustick y Hudson, a su estudio sobre el *wit* de 1935; a De Witt Thorpe con su *Aesthetic Theory of Thomas Hobbes* (1940), rica en investigaciones muy cuidadas y fructíferas de toda la obra de Hobbes, contemplada dentro del cuadro de la cultura europea de la época; a M. M. Rossi, en la «Introduzione» (1944) y en las notas de su valiosa antología de la *Estetica dell'Empirismo inglese*.

En cuanto a los investigadores de nuestro país, Benedetto Croce y M. M. Rossi parecen mirar las cosas desde ángulos opuestos. En la parte histórica de su *Estetica*, Croce se detiene sobre Locke al que atribuye el puesto más relevante en el pensamiento estético del empirismo inglés, en tanto que cita a Hobbes sólo incidentalmente y sin referencia directa a sus teorías. M. M. Rossi opina por el contrario, sin rodeos, que al proyectar su antología «hubiera podido evitar reproducir a Locke», puesto que, según él, Locke «no había dicho absolutamente nada que Hobbes no hubiera dicho ya mejor y de forma más adecuada» (p. 169, cit.). He tratado en otro lugar de los motivos de estas apreciaciones, los equívocos que traen consigo y las interpretaciones prejuzgadas que implican. Aquí me limitaré a observar que en todo caso, y teniendo en cuenta las nuevas investigaciones, creo que puede afirmarse apropiadamente que: *a)* el rescate del significado y de la importancia de Hobbes en la Estética está plenamente justificado, y es una conquista definitiva; que, por otra parte, *b)* este reconocimiento no implica en absoluto la pérdida del significado desde la posición de Locke en este sentido; es más, *c)* permite plantear con más conocimiento la relación Hobbes-Locke, que resulta esencial para la comprensión de este período de la reflexión estética, en el que únicamente, por otro lado, puede ser verificada la aportación de Locke. En realidad, Bacon propuso todavía de forma fragmentaria (pero no incoherente) una temática que Hobbes desarrolló ampliamente a su modo y, yo diría también, con gran experiencia y profundidad. Locke, al fin, concluyó este período resumiendo nítidamente sus principios fundamentales y llevando adelante, en el sentido que veremos, la investigación y el sentido mismo de la investigación.

Locke, al mismo tiempo, realiza también una aportación, una aportación relevante, a la estética del empirismo inglés; y es obvio que el decreto adquiere su pleno significado sólo si se tiene en cuenta esta aportación. En resumen, las cosas están así: siguiendo el impulso de Bacon que tiende a considerar la imaginación como una realidad psicológica, cuya legalidad se debe descubrir de forma científica, Hobbes mantiene firmemente la distinción entre *fantasía* y *ciencia;* pero al investigar la compleja fenomenología de la *fancy* advirtió que en el *wit* hay un continuo control de la racionalidad y del juicio sobre la *fancy*. Así, la palabra usada con frecuencia, que Hobbes llama *discretion* y que es empleada también con un sentido afín por un autor como Gracián —muy leído en la Inglaterra de aquellos años—, implica una especie de intervención *externa* del intelecto sobre la fantasía y lleva a la actividad artística un dualismo que permanece irresoluto y no aclarado: de hecho *fancy y judgement* actúan *al mismo tiempo* sobre el arte, pero son dos actividades *distintas*. Pues bien, Locke iniciará su reflexión precisamente sobre este punto. Es cierto, Locke se ocupó raramente del problema estético, y con referencias fragmentarias, prevaleciendo en él los intereses gnoseológicos, científicos y morales; y no hay en él el afecto que Hobbes aporta a las cuestiones literarias. Sin embargo, cuando se ocupó del arte lo hizo de forma coherente con su sistema. Volvemos así al pasaje II, XI, 2, a la conocida distinción entre *ingenio* y *juicio:* sólo ya tal pasaje desmiente la certeza de aquel otro que le niega toda aportación a la estética. Y realmente es extraordinaria la claridad con que se define la naturaleza de la *fantasía* respecto a la del *intelecto:* sintética aquélla, analítica ésta: la fantasía es valentía, es agilidad mental en asociaciones imprevistas, es una manera de unir, en tanto que el intelecto es una forma de distinguir los objetos entre sí, captando las más mínimas diferencias, es una manera de separar. Estas características ¿no podrían reducir el significado de la distinción a lo que ya había dicho Hobbes, y ser una explicitación de lo que en Hobbes estaba implícito? Se impone el rechazo de una tentación de tal clase, que a primera vista puede parecer convincente e imperativa; mirándolo bien, hay en realidad una profunda diferencia: toda la fenomenología hobbesiana de la *fancy* ha caído; la *fancy* se identifica *tout court* con el *wit;* no hay ya relación alguna entre fantasía e intelecto, entre *fancy* y *reason*. ¿Cómo se ejercerá, pues, ese control, esa defensa contra la desmesura y la locura proliferante de la *fancy*, que Hobbes había resuelto con una intervención externa, con la *discretion*? En segundo lugar, un modo tal de proceder implica una disminuida racionalidad de las estructuras del *wit* —precisamente lo que el mismo Hobbes, como se sabe, temía—; y, en tercer lugar, es indudable que el horizonte especulativo en el que Locke opera implica una primacía de la *reason* respecto a la *fancy*. Examinemos la cuestión. Evidentemente el proble-

ma de la *discretion* es el que de forma más directa y comprometida inviste nuestro discurso; y, de hecho, la exigencia de un control de la fantasía adquiere en Locke aspectos absolutamente nuevos. En su léxico la palabra *discretion* no tiene el sentido agudo y mordiente que tiene en Hobbes; él no habla ya de intervención de la discreción intelectual; antes bien, señala las formas de autocontrol del arte con un realce cada vez más neto de su autonomía como facultad de la mente. El dualismo hobbesiano ha terminado; y, si la solución de Locke consiste en la continuación de una opinión bastante difundida en todas las épocas, adquiere un particular significado precisamente al ser pronunciada *tras* Hobbes, en el contexto nuevo en que se pronuncia. Leamos, pues, una página del *Conduct,* donde Locke dice que

> [...] únicamente el *ejercicio* [...] nos da habilidad y capacidad en cualquier cosa y nos lleva a ser perfectos...

Así, el arte alcanzará su medida y su equilibrio sólo con la práctica de sí mismo, sin particulares intervenciones externas, como hacen «las piernas de un maestro de baile o los dedos de un músico». Si el resultado no es bueno, no hay que echar la culpa a la naturaleza: «tanto para el cuerpo como para la mente es la práctica lo que hace de ellos lo que son» porque «la diferencia que se revela [...] de inmediato entre las cualidades del uno y del otro no surge tanto de facultades naturales cuanto de hábitos adquiridos». Por tanto, los movimientos que parecen casi superar la capacidad y la imaginación de quien mira no son más que el resultado del *hábito* o de la *aplicación* de personas cuyo cuerpo y cuya mente no tienen nada de especial o distinto de aquéllos que las observan. Así opina Locke; y se trata evidentemente de una página muy importante para integrar la tesis lockeana del *wit.* Rossi, que tiene el mérito de haber llamado la atención sobre ella, no parece haber sacado todas sus consecuencias; o, al menos, pueden verse otras posibilidades además de las que él nos muestra. Así, el *wit* se manifiesta como una actividad autónoma, bien definida en sí misma y en sus límites; se identifica con la *fancy* y no tolera intervenciones externas; es más, es tal que se autocontrola y no tolera reglas externas ni constricciones preestablecidas de ningún género. *El arte mismo se da a sí mismo su propia medida y sólo en sí mismo encuentra la franqueza, la libertad, la seguridad de sí mismo.* Todo lo contrario de una compleja operación intelectual, el *wit* es sensibilidad, sensibilidad que se educa por sí misma, pero sensibilidad sin duda. Son en parte conceptos que Locke utilizó también incluso en la pedagogía; basta aquí releer el § 66 de los *Thoughts,* en el punto en que Locke habla de la práctica y del ejercicio habitual en la formación de la gracia, de la belleza y de la galanura de espíritu:

> Pero os ruego que recordéis que no se instruye a los niños con reglas

> que se borren siempre de la memoria. Lo que creáis necesario que hagan, debéis enseñarles a hacerlo mediante una práctica constante, siempre que la ocasión se presente, y aun, si es posible, haciendo surgir las ocasiones. Esto les proporcionará hábitos que, una vez establecidos, actuarán por sí mismos, fácil y espontáneamente, sin el socorro de la memoria *.

La aportación de Locke a la estética del empirismo inglés consiste en haber dado al *wit* el máximo de autonomía permitida desde una perspectiva del género. Pero al mismo tiempo libera al *wit* de toda presencia activa y significante de la racionalidad; y aquí está la causa que nos prepara para entender el sentido de esa condena tan severa que él pronunciara.

VI. *e) La condena del arte en Locke.* Locke no deja pasar ocasión para mostrar desconfianza y recelo hacia el arte. Así, si en III, X, 34, considera la expresión figurada como un verdadero y particular «abuso de la lengua», y la observación puede justificarse en el ámbito de una reacción frente al gusto de la época, en realidad él critica las instituciones literarias como tales y en general por las formas «que no sirven para otra cosa sino para el engaño» y que «apartan al juicio del camino justo». En III, X, 6, 8, advierte además que *sutileza* y *argucia* han de considerarse «capacidades inútiles, *de tal modo que alejan del modo justo del conocimiento*». Y en el mismo pasaje pone en guardia contra «la afectación de oscuridad, el gusto por la imagen». En los *Thoughts* aún coloca a la poesía en el mismo plano que «vicio del juego», que ningún padre desea que su hijo practique (174); y, en cuanto al estilo, advierte que solamente debe orientarse y encauzarse de forma adecuada «para escribir buenas cartas», claras, coherentes, útiles (188). Análogas observaciones se encontrarán en torno a la pintura y a la música (197, 203); ocupémonos de cosas de mayor importancia; el tiempo dedicado a semejantes actividades es un tiempo perdido. Piénsese además en el límite que Locke, siempre en polémica con Hobbes, pone al *entusiasmo* (IV, XIX), y en particular donde reflexiona sobre la «presunta iluminación» con que éste opera; y en fin, consideraciones muy influyentes en un contexto especulativo en el que el asociacionismo es constitutivo y fundamental a la noción misma del arte, la distinción entre *asociaciones de ideas* naturales, racionales, en las que se ejerce el trabajo científico y filosófico, y *asociaciones de ideas* no naturales, imprevisibles, y hasta insensatas, que no sirven a la razón (II, XXXVI) y que hallan su expresión en el *wit*. En fin, Locke condena al arte: 1) porque es irreductible a una verificación; 2) porque aleja del conocimiento; 3) porque

---

* Para la cita de la versión española: La Lectura y Rafael Lasaleta, *Pensamientos sobre la educación*, Akal, Madrid, 1986, p. 89.

no produce resultados científicos y prácticos; y, en fin, 4) porque, en el sentido con que la expresión puede entenderse en el nuevo sistema, aparece como *irracional.*

VII. *Conclusiones.* La propuesta de «lectura orgánica» (aquí, II, a), de la que se ha tomado impulso para clarificar el sentido o los sentidos del pasaje III, X, 34, implica la idea que un texto —o el significado de un texto— no es otra cosa que el conjunto de relaciones que de él parten y a él vuelven; por tanto, en un contexto de este género, la interpretación —toda interpretación posible— no aparece nunca como definitiva, sino siempre abierta, siempre dispuesta a las nuevas integraciones, a integrar motivos que emergen de aspectos imprevistos sacados a la luz por las nuevas perspectivas a las que el texto responda. En el punto en que estamos, y tras las observaciones estructurales que hemos realizado, ¿qué conclusiones podemos sacar? Parece justo que para entender el sentido de la condena de Locke se precise penetrar en la situación de Locke y, por ello, tener presente la noción fundamental de *wit,* y cómo ésta se comportaba en la cultura poética y en el pensamiento filosófico y, en general, en todos los posibles planos semánticos en que pudo pronunciarse en la época cultural en que Locke se formó, aquella cultura que Locke frecuentó, vivió y de la que participó antes de criticarla. En efecto, por lo que nos atañe, Locke se encontró en una situación de experiencia poética que se instituyó en diversas formas como poética del *wit* (aquí, III, b) y que no se puede calificar de otro modo que con la noción general de «Barroco», teniendo buen cuidado, cada vez, en especificar, dentro de su continuo cambio, las formas en que se manifestó desde el último, y por llamarlo así, prebarroco Renacimiento hasta la llamada «poesía metafísica». También el empirismo, en sus modos filosóficos, vio (aquí, IV, c) en el *wit* la facultad propiamente artística; y es más, con la formulación de una distinción entre las *facultates ingenii* que aparece como fundamental en nuestro discurso, estableció las diferencias y las relaciones, en el *wit,* entre *fancy* e imaginación, por un lado, y *judgement* e intelecto, por otro, justificando el *wit* en un horizonte que se percibía no ya como metafísico e ideal, sino como psicológico y asociacionista. Una temática común recorre así los textos de los pensadores que desde Bacon a Locke operaban en aquella orientación siempre abierta, siempre móvil y pronta a nuevas integraciones; en todo caso, los mismos temas adquieren tonos, sentidos e intenciones diversos en los diversos contextos, con relación al cambio de situaciones. Bacon instituye los principios más generales y ofrece como el esbozo de una reflexión que, por así decirlo, corresponde a la fase naturalista-metodológica de la investigación en la individuación de las instituciones fundamentales; corresponde también a las condiciones del gusto del primer barroco; y —no tengo

necesidad de repetir aquí todo lo que en este sentido ha dicho muy bien Paolo Rossi— corresponde también a un instante bien definido de transformación de la sociedad inglesa. Hobbes desarrolla la temática de Bacon, da relieve a una compleja fenomenología de los conceptos de *fancy* y de *wit* y, con el máximo respeto a la dignidad del arte, considera la idea misma del arte tal, que en ella está implícita la intervención ordenadora del intelecto, por lo que el arte deviene una especie de *intelectualización de la fantasía,* mientras se instituye, en la misma operación de su realización, un no resuelto dualismo. Hobbes vive —y su reflexión estética vive— en la más aguda fase de tensión barroca de la cultura y del gusto literario en Inglaterra, en la época del *wit* metafísico; y él traduce en términos empiristas su difícil problemática.

En cuanto a Locke (aquí V, d; VI, e), resume con claridad la investigación filosófica de su época respecto al *wit* y —aquí está su aportación— conduce al *wit* a un plano de autonomía, resolviendo asimismo el dualismo dejado abierto por Hobbes; pero, al mismo tiempo, la idea del *wit* pierde todas sus estructuras racionales, no muestra ningún motivo recuperable de racionalidad, y por ello es acogida con recelo y, por consiguiente, condenada. Lo que cuenta no es el lenguaje figurado de la poesía, es el lúcido, responsable, controlable lenguaje de la razón. Al igual que en cualquier otro campo, el pensamiento de Locke corresponde también ahora a la aparición de la nueva fe iluminista. La lectura del pasaje III, X, 34, lleva, en fin, a algunas conclusiones (aquí, e); por ejemplo, a las siguientes: en una cultura integrada y vivaz de relaciones activas entre sus estructuras fundamentales como lo fue indudablemente la inglesa del siglo XVII, una revisión continua y atenta de los conceptos institucionales (y, por lo que nos concierne, del concepto de *wit*) se determina con relación al cambio de las situaciones que le son contemporáneas, mientras que la experiencia contemporánea del arte no deja de actuar sobre la reflexión filosófica. Así, Locke, si al formular su idea del *wit,* tuvo, como se ha dicho, frente a sí una experiencia artística caracterizada por las connotaciones de lo que históricamente llamamos ahora el barroco literario, la suya fue la primera autorizada condena iluminista del gusto barroco. De tal modo, expresiones como «imperfección» y «abuso de la palabra», de la «lengua», «aplicaciones artificiales y figurativas de la palabra» que «agitan las pasiones» e «insinúan ideas equivocadas», «alejamiento del camino de la verdad, de la razón y del conocimiento», o modos que a la razón «suenan casi como insultos...», o que, como dirá en otra parte, son hasta signos de «locura», llegarán a ser tópicos en el lenguaje crítico, pasarán desde el contexto filosófico al del juicio literario; en ocasiones serán también asumidos en otros contextos —por ejemplo, en contextos neoclásicos— donde adquirirán otras motivaciones y significados. De cualquier manera,

desde el instante en que condena una situación de gusto que le parece extraña y peligrosa a la nueva realidad de la cultura, que es la cultura burguesa cuyos principios políticos fundamentales él mismo dicta, Locke, al fin, rechaza todo género y forma de realidad artística. Lo que importa es habituarse a escribir una buena carta de negocios... Así, con el mismo gesto con que quiere asegurar al hombre y garantizarle el reino, con ese mismo gesto precisamente reduce la experiencia del hombre. Sería bastante fácil (aquí, e) reclamar análogas situaciones del pensamiento que nos es contemporáneo acerca del arte y su verificabilidad...; parece, sin embargo, más conveniente recordar que Addison, con su estilo sutil de ensayista, y refiriéndose precisamente al contexto lockeano, con un ademán no sistemático pero revelador, en una página del *Spectator* de 20 de marzo de 1711, con su triple división del *wit* en *true wit, false wit* y *mixed wit,* reabrirá el problema e indicará la oportunidad de recuperar el concepto del arte para el hombre nuevo. He ahí una argucia *verdadera*... Pero se debe recordar también que con Shaftesbury el concepto de *wit* llegará a degradarse para indicar juegos de ironía menor, y con respecto al arte se volverá a hablar platónicamente —con una fuerza que ciertamente tendrá mucho empuje *en avant*— de *genio.*

(1958)

Tratamiento de la idea en las poéticas del siglo XVII

> Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion: [...] que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée.
>
> STÉPHANE MALLARMÉ

I. El presente estudio quiere ser un estudio de poéticas; y estudio histórico de poéticas, teniendo presente algunos importantes rasgos doctrinales; en este sentido se examinan aquí algunas manifestaciones particulares de la *poética de la Idea.*

La poética de la Idea. Leamos —como principio— una ilustre formulación extraída de un pasaje de la *Apología de la poesía* de Sidney, donde el escritor pretende distinguir la actividad propia del poeta de las otras actividades humanas, que le parecen todas ellas —más que la del poeta— dependientes de la naturaleza:

> Sólo el poeta, desdeñando someterse a tales vínculos *(naturales)* de sujeción, *elevado por la rebosante fuerza de su virtud constructiva,* se transforma en realidad en otra naturaleza: o volviendo las cosas mejores de lo que la naturaleza ofrece, o creando formas completamente nuevas como no han existido jamás en la naturaleza [...]. La naturaleza no adornó nunca la tierra con un manto tan rico como han hecho los poetas [...]. El mundo de la naturaleza es el de la edad de bronce, solamente los poetas crean la edad de oro. Y no se crea que digo esto en broma, dado que las obras de la una existen en realidad, mientras que las del poeta son imitación o ficción, puesto que toda persona dotada de inteligencia sabe que la habilidad del artífice consiste en la Idea o concepción de la obra, y no en la obra misma. Y que el poeta tenga esta «Idea» resulta claro del hecho de que él produce las criaturas del modo perfecto en que las ha imaginado.

Así se expresa Sidney. Aquí la doctrina de la idea, no sin una sombra de *maniera* vive en una extrema forma renacentista, y se puede tomar, por así decirlo, en un instante delicado: allí donde finaliza un recorrido y comienza otro. La Idea, como presencia de lo absoluto en el arte, parece vivir todavía ahora en la condición de la potencia, de la plenitud, de la serena confianza en sí misma —y actúa directamente—. El arte se muestra aquí como participación y presencia viva en la Idea, su «divina intuición» en la imitación; y la ac-

tualidad de la Idea se muestra renovadora, potenciadora, activadora. La Idea exalta la *virtud constructiva del poeta,* pero exalta también las *imágenes de la naturaleza,* y así instituye un mundo nuevo en el que la realidad «de bronce», cotidiana y natural, en la que vivimos se transfigura en una realidad «de oro», en una condición de potencia absoluta. *Idea* y *Naturaleza.* Si deseamos permanecer en el contexto íntimo de estos pensamientos, el arte entonces es como un rescate metafísico de lo natural; y aquí está también —para Sidney— el principio de la consistencia universal del mismo arte y de su mundo.

Es sabido que Sidney, en su *Apología,* retoma los temas fundamentales de las corrientes eclécticas aristotélico-platónicas italianas, y quizá por ello fue acusado un tanto duramente de no haber dicho nada que no estuviera ya en los autores y tratadistas italianos del Renacimiento. En realidad puede decirse que él facilitó la impronta del gusto aristocrático isabelino del siglo, no sin cierto acento de esteticismo, a un material italiano o de origen italiano que extrajo de él nuevo colorido. Sea como fuere, él es un claro testimonio de la tradición y de la difusión europea de una poética —justamente la poética de la Idea— que no acabó con él, sino que, por el contrario, continuó tras él según sugerencias, inspiraciones y contactos diversos —sobre todo con los de la nueva poética de la agudeza— en toda la cultura subsiguiente.

II. En realidad, en la cultura barroca, al menos en lo que, según un uso ampliamente aceptado, indicamos con este nombre, la poética de la Idea tuvo que adecuarse, con el tiempo, a una nueva situación y encontrar semejanzas y relaciones con la nueva y dominante teoría poética del siglo XVII; y, sin duda, los hombres del siglo se reconocieron fundamentalmente en la doctrina de la agudeza. En el ensayo *Of poetry,* publicado en el 1692, el gentilhombre Temple, resumiendo los puntos más importantes de un largo discurso, observaba:

> Comúnmente se considera *utilidad* y *placer* como dos cosas diferentes, y no sólo se llama con nombres distintos [...] a los seguidores o devotos de la una o del otro, sino que también se distingue las *facultades mentales* que se ocupan de ellos, llamando al obrar según los dictámenes de la primera «sabiduría» y según los del segundo «*wit*», que es *palabra sajona* usada para expresar lo que los españoles e italianos llaman *ingenio* y los franceses *esprit,* las dos de origen latino.

Análogamente, más tarde, si bien de forma más limitada, en *De nostri temporis studiorum ratione,* Vico (1708) observará:

> Et cum hanc mentis virtutem distracta celeriter, apte et feliciter uniendi quae nobis *ingenium* dicitur, Galli appellare volunt, *spiritum* dicunt *.

---

* Y cuando los franceses quieren expresar aquella facultad de la mente de relacio-

Durante tantos años condenada y desdecida, la poética de la argucia y del asombro sólo ahora se nos aparece no prejuzgada, y así se revela enriquecida con un sentido histórico que no podemos pasar por alto. Si hace un siglo la maravillosa inventiva —a menudo tan sutil, aguda, crítica— del *ingenio* parecía *intelectualista, artificiosa,* e incluso *vacía* a los defensores de la *creatividad del sentimiento* y del *genio que obra como la naturaleza...,* pues bien tal juicio debe ahora abandonarse. *No hay ya ningún motivo para privilegiar la opinión romántica;* la poética del *ingegno,* del *wit,* de la *agudeza,* fue vivida en su tiempo con la misma fuerza con que se vivió la estética romántica en el suyo. La *agudeza* se hizo, con los empiristas, una *facultas ingenii* y, como tal, halló su legitimación teórica en una definida perspectiva especulativa; en la doctrina poética se mostró como fuerza cognoscitiva, reveladora; y en Gracián se ofreció como el principio mismo de su *teórica flamante* *. Con Tesauro fue modo de conocimiento intuitivo a través de matáforas y emblemas. *El siglo vivió con fuerza su poética.* Sin duda, la situación ha cambiado. No existe ya el sereno diálogo de Sidney con la Idea. El tiempo es contradictorio y dramático. Un exultante progreso científico y novísimas inquietudes sociales se dan contemporáneos a una condición de lúcida y delirante angustia del hombre. Muy distinto de la ciencia, el arte se convierte en un conocimiento *sui generis,* conocimiento cada vez más complejo, indirecto, analógico, emblemático, siempre en aguda tensión entre lo sensible y lo intelectual, ávido de intenciones metafísicas a menudo frustradas, pero también dispuesto a ásperos modos naturalistas... Las relaciones de la poética de la Idea, tal como aparecen en el Renacimiento con la doctrina de la agudeza, son complejas y sutiles; algunas veces justamente la poética de la Idea promueve la de la agudeza; a veces hay divergencias; en todo caso, estando en relación con estas novedades, la poética de la Idea las modificó y al mismo tiempo fue ella misma modificada.

III. No es posible seguir todo el desarrollo de la *poética de la Idea* en el siglo. Si por lo demás examinamos, para no dispersarnos, algunos casos particulares de sus cambios, tomándolos: *a)* en las poéticas inglesas del XVII, *b)* en los principales tratadistas y poetas españoles, *c)* en la doctrina de las artes figurativas del clasicismo del XVII, se podrán efectuar también útiles observaciones con relación al modo de comportarse de las poéticas, al sentido de su propia modificación y su capacidad modificadora, a su adopción de diversas fun-

---

nar con rapidez, habilidad y acierto lo que está disperso, y que nosotros llamamos ingenio, ellos lo llaman *esprit. (N. de la T.)*

* En español en el original. (*N. de la T.*)

ciones con relación asimismo a las diversas situaciones concretas en las que se hallaban para actuar.

IV. *a)* Así, si se abren —casi al azar, por decirlo así— ciertas admirables páginas, llenas de riqueza y originalidad, de los *Sonetos* de Shakespeare, encontraremos en ellas algunos acentos de la *poética de la Idea,* de una felicidad sin embargo un tanto amenazada. Sin duda: belleza y amor son idea, fuerza, ser; idea, fuerza, ser son belleza y amor (LIII); la poesía, que aparece como revelación del ser, extrae de esto para sí (y, a su vez, puede dar) grandeza, perennidad, fuerza (XVIII). Parecen éstas, y quizá lo son, resonancias de Sidney, o de lo que Sidney representó, o de lo que él creyó ser. Pero la situación que subyace en las palabras, y les presta significado, aparece cambiada: de hecho, entre la *Apología* de Sidney y los *Sonetos* de Shakespeare, comoquiera que se cuenten, los años son ciertamente pocos y, sin embargo, acusan un gran paso. Un anglista ha dicho que las novedades de aquellos años no podrán ser subrayadas lo bastante si no se recurre al uso, en el sentido ahora ya común en los historiadores de la literatura, del término «barroco». Ya en los *Sonetos* se manifiesta un nuevo sentido de la Idea: ella vive también entre rudas maneras de violencia naturalista y de inquieta ambigüedad, inestabilidad, inseguridad, en una nueva angustia del hombre; y hay un nuevo sentido de la forma: en el lenguaje poético existe como una tendencia a interiorizarse, a hacerse más profundo, si bien todavía con una especie de gesto de «gran manera», según la lección de Lily, que ya desde hacía tiempo, con la malicia de sus juegos mundanos y las lindezas un tanto forzadas de sus placenteros «conceptos», había operado sobre la lengua literaria, aportándole nerviosismo estilístico y sorpresa sintáctica, como velada advertencia de los cambios más profundos y meditados que seguirán. Verdaderamente, en los *Sonetos* hay como un presentimiento de la *poesía metafísica.*

Malestar, inquietud; pero para sostener el discurso permanece siempre en los *Sonetos* un no superfluo marco neoplatónico. En un ensayo bien conocido, Cassirer observa, en una de sus páginas, que una corriente platónica de origen italiano recorre el pensamiento inglés de forma paralela al empirismo, teniendo su centro en la escuela de Cambridge. *Parece conveniente ahora considerar también la reflexión de los poetas y de los ensayistas.* Veremos entonces formarse una línea que, si bien halla en Cambridge conciencia teórica, tiene una vida propia en la cultura literaria, partiendo de los *Sonetos* de Shakespeare hasta determinados «metafísicos» y especialmente hasta cierto Donne, hasta Shaftesbury. Es una línea que atraviesa todo el siglo; y, por ella, la poética de la Idea ha operado en el siglo, ha tenido una función. En realidad, dicha línea actúa cada vez más dentro de la nueva situación; así se adaptó, se modificó —quizá también se

empobreció—; sin embargo, con su misma transformación contribuyó a transformar el estado de cosas. Por un lado, tejió sutiles hilos y tramas entre la nueva poesía y la tradición; por otro, advirtiendo la novedad de la época, distendió y moderó los excesos modernistas; en cierto sentido aplacó los monstruos e hizo más habitable la región *hic sunt leones* de la poesía barroca, la región del *wit* «metafísico». *Wit*: si ese término indica en el siglo la noción del arte y de la poesía, en Inglaterra la poética de la Idea, acogiendo en sí estímulos inesperados, acompañó y a menudo determinó sus diversos significados, desde el renacentista (Sidney) al «metafísico» hasta la degradación que por obra de Shaftesbury sufrió la idea de *wit* respecto a la de *genio*. Pero en este punto es urgente decir algo sobre el *wit* «metafísico». T. S. Eliot en cierta ocasión observó que éste

> es una forma de *pensamiento sensible* o de *pensamiento a través de los sentidos* o de *sentidos pensantes* cuya fórmula exacta está todavía por definir.

Parece ciertamente que uno de los significados de esta poética que tuvo a veces sombras de recuerdos platónicos, está en la particular virtud del poeta de abrir, a través del fuerte encuentro de dos o más emociones u objetos, o sistemas de emociones y de objetos, un rayo de luz sobre la Idea; mejor aún, de testimoniar una nostalgia de la Idea, o una desesperación de la Idea, de ese hacerse cada vez más lejana. Y, en efecto, Hobbes tradujo del modo más completo esta tendencia en términos empiristas. De cualquier forma, la poética de la Idea ofreció un Modelo consistente que garantizó continuidad a la poesía inglesa, duración y conformidad con la novedad; un Modelo, por otra parte, que no se cerró, no se hizo inflexible, relegándose; que más bien ejerció una función precisa: suficientemente flexible para defender su propio sentido, pero al mismo tiempo capaz de ejercer una tarea equilibradora, mesurada y de recuerdo del pasado. Y la ejerció también donde era ya casi sólo un recuerdo; e incluso donde su imagen de fuerza, de seguridad, de perfección, se había convertido en otra de desolación y engaño. Como, por ejemplo, en aquellos versos en los que, refiriéndose a la ciencia de su época, Donne nos sorprende, a nosotros que vivimos hoy, profundamente como hombres de hoy: «La nueva filosofía —dice— pone todo en duda / El elemento del fuego está completamente apagado; / Se han perdido el sol y la tierra, y ninguna inteligencia humana / Puede enseñar donde buscarles. / Y cuando los hombres buscan tantos mundos nuevos, entre los planetas, y en el firmamento / Confiesan francamente que este mundo ha terminado; / Se dan cuenta entonces de que de nuevo se ha pulverizado en átomos. / Todo está en pedazos, toda coherencia ha desaparecido, / Toda base justa y toda relación: / Príncipe, súbdito, padre, hijo son cosas olvidadas, / Puesto que todo hombre, dejado solo, piensa / Que debe ser un ave Fénix y que, por tanto, no pueden existir / Otros de aquel género

al que pertenece, sino él mismo.» Con ese epígrafe revelador de todo un cambio profundo, al alejarse de la Idea, del sentido de la poesía:

> Oh poesía, mapa fiel de mi miseria.

V. *b)* En el siglo que llamamos «barroco», quizá en ningún país la *poética de la Idea* operó de un modo tan directo y acorde como en España. Dicha poética parece presentarse durante largo tiempo como la forma misma en que los mayores poetas de la época concibieron su poesía, y esto no sucedió ocasionalmente: las condiciones de la cultura poética y también estético-religiosa estaban en España, como es sabido, especialmente predispuestas. De todas formas, desde Herrera a Góngora, a Gracián, se asiste a diversos cambios y renovaciones del sentido fundamental de una doctrina que recorre todo el siglo. Fue precisamente Herrera quien sentó las bases de un modo de entender la *poética de la Idea* que tuvo fuerza asimismo para los poetas siguientes; es más, estimuló el gusto nuevo y lo acompañó. Entre 1570 y 1580, en las *Anotaciones* a Garcilaso, Herrera introduce una neta distinción entre *ingenio* como «fuerza y potencia natural» de conocimiento y *genio,* que, por el contrario, aparece de naturaleza *ideal, completamente ideal,* y participa de las «cosas elevadas», poseyendo el dominio de la poesía; el *genio* es intuición de inmediatez absolutamente platónica, contemplativa, donde la reducida sensibilidad humana se exalta con plenitud metafísica. La poesía habita en este «calor celestial» que alimenta «cosas secretas»; y aquí está su fuerza generadora, aquí se muestra única, libre, sin sujeción alguna, aquí es capaz de expresar «abundantísima y exuberante; y rica en todo» * pensamientos y sentimientos humanos. Así, el lenguaje de la poesía se hace siempre dinámico, inquieto, histórico, va siempre más allá de lo que cada vez se acepta como definitivo, en la continua búsqueda de formas nuevas, para dar la visión de esa Idea, que de forma distinta exalta a los diversos poetas, según diversos sentimientos y pensamientos, y se convierte en el lugar donde se realiza la viva historicidad de una eterna presencia ideal: en ella la idea produce siempre «nuevos y plenos modos de belleza» poética.

Con su doctrina, Herrera preparó, en fin, un autorizado e influyente Modelo en el siglo; y al construirlo lo hizo de un modo que, aun teniendo esos caracteres de absolutividad y esencial consistencia que le son necesarios, no se cerrase, no se hiciera inflexible; antes bien, que fuese capaz de comprender y de promover nuevos eventos en la poesía; y la apertura se encontró sobre todo en la teoría de la lengua.

Quizá por la influencia de la distinción psicológico-científica de Huarte, quizá también por una especie de intención semántica dis-

---

* En español en el original. *(N. de la T.).*

puesta a subrayar algunas innovaciones en el modo de entender el acto generativo de la poesía, tras Herrera, el término *genio* (como actividad inventiva y poética) pierde autoridad y se sustituye cada vez más por el de *ingenio* *. Es éste el momento en que se inicia el *Barroco poético* en España: y en él la poética de la Idea actúa de forma distinta en Góngora y en Gracián.

En cuanto a Góngora, parece haber desarrollado el principio de la *ingeniosidad* precisamente en relación con la *lengua.* «Si llamo *alma* —dice del poeta un literato de la época— a la chispa de ardor intelectual, cada verso suyo contiene *mil almas,* cada concepto suyo *mil vivezas.*» Ahora, si la *lengua de la poesía* figura, según la época, *lengua del alma,* y si el *alma* es ese ardor *intelectual* en el que se dan al mismo tiempo sensibilidad e inteligencia —pues bien, la lengua que vive en la poesía se hace visión— y visión compleja tal, que en su múltiple y equívoco desarrollo, se hace conocimiento tendido hacia el Ser. Conocimiento no científico, no lógico, sino figurado, emblemático, que actúa a través de los laberintos no siempre explorables de las metáforas y se realiza en las dificultades imprevisibles de formas exaltadas, continuamente estimuladas con sorprendente habilidad por reactivos extraños. Dámaso Alonso ha estudiado en profundidad, con su proliferante y continua invención de correlaciones analógicas, de sugestiones verbales, de hipérboles meditadas, de transposiciones y evocaciones estudiadísimas, una lengua que se sirve de una inhabitual sabiduría literaria, de un gusto latinizante, con sabor de antigua, intensa, misteriosa expresividad. Y la metáfora, como en el delirio de su exaltación infinita, manifiesta un impulso irrefrenable nunca concluido del conocimiento poético —un impulso cuya irrupción quizá se presiente—.

Más tarde, en el tratado de la *Agudeza,* Gracián ofrecerá la teoría del ingenio como *sutileza objetiva* *. No se trata —dice de inmediato— ni de *dialéctica,* ni —y el gesto es de subrayar— de retórica, de la retórica convenida y tradicional, sino de una novísima *teórica flamante* *, que interesa, que concierne, que, más aún, *es* el acto mismo del ingenio en su «arduo inventar». El libro se muestra complejo, muy intrincado, difícil de interpretar. Y, en tanto, parece que una poética personal del escritor haya disminuido y casi se pierda, dentro de una articulada y sistemática clasificación dirigida a ordenar una rica y precisa casuística de ejemplos del gusto poético contemporáneo. Por otra parte, incluso fuera del libro de la *Agudeza,* en *El Héroe,* en *El Discreto,* en el *Oráculo...,* Gracián habla a menudo en primera persona del *ingenio,* del arte y de sus modos. Distingue, como era común en su tiempo, dos formas de conocimiento: el *juicio*

---

* En español en el original. *(N. de la T.).*

y el *ingenio*. El primero reclama para sí la teoría de la prudencia, de la moralidad y de la univesal «sindéresis»; el segundo, la teoría de la invención artística, de la *agudeza*. El ingenio se declara cualidad natural y, al mismo tiempo, cultural, de tal modo que con el conocimiento de la experiencia ajena se hace más fuerte y más ágil; y añádase que la *agudeza* se hace *felicidad genial* allá donde, para impedir intemperancias y desequilibrios, intervienen el intelecto y el juicio con una dosis de discreción en el operar ingenioso. Cultura e intelecto hacen de la obra un *artificio*, una consciente transformación de los datos naturales, no sin ciertas astucias; por ejemplo, el gusto por la *oscuridad*, un tener oculta la intención y suspendidos los ánimos... *Ingenio, agudeza, artificio, oscuridad:* «más valen quintas esencias que fárragos», dijo una vez Gracián; y en la *Agudeza* dirá que la técnica de estas quintas esencias configura la *sutileza objetiva*, por la cual *se buscan, para el pensamiento que expresar, objetos que puedan ser introducidos como sus equivalentes; y son objetos lejanos entre sí, sin embargo puestos en correlación, bien sea en correlación de concordancia o de oposición*. Gracián realiza una descripción muy minuciosa —aquí hemos ofrecido tan sólo un ejemplo— de la actividad del *ingenio*. Pero, en realidad, la observación sutil y analítica de toda esa compleja maraña de relaciones se muestra didascálica. El poeta vive todo esto a través de un proceso único, breve, sintético, de la mente; y, al fin, ésta —no sin una sombra ya ahora de la *poética de la Idea*— configura la *teórica flamante* * en que se reconoció Gracián.

Herrera..., y luego realmente barrocos: Góngora..., Gracián.

Distintamente de lo que se puso de relieve en el XVII inglés, en España la poética de la Idea se constituyó como Modelo estable y consistente, que tuvo una función primaria y determinante, no ya en corregir o moderar, o en rechazar o rehusar; por el contrario, se mostró tal —y fue ése quizá el fruto de su particular teoría de la lengua—, que estuvo siempre disponible, y así pudo acompañar, a veces estimulándolo directamente, el surgimiento de las nuevas formas de la poesía del siglo. Y con tanta fuerza, que, cuando luego en el transcurso del tiempo se presentaron Modelos nuevos y más adecuados, permaneció en ellos su recuerdo, un recuerdo vivo y todavía activo.

VI. Llegados a este punto, es lícito pensar que podrían hacerse análogas y diversas consideraciones a propósito de la poesía francesa, de algunas tradiciones literarias alemanas y asimismo de personalidades, corrientes y doctrinas de la cultura poética de nuestro país; pienso ahora en Tasso, y también en Bartoli, en su *felicidad del hombre de letras*. Pero me parece útil aquí, *c)* proponer algunas observaciones en torno a ese modo de la *poética de la Idea*, que se ha conver-

---

* En español en el original. (*N. de la T.*)

tido, por así decirlo, en «estructura portante» del clasicismo de algunos ambientes de la cultura figurativa del XVII, como reacción, bien al capricho manierista, bien a la nueva violencia del llamado naturalismo caravaggiesco.

Una primera aproximación a esta poética se encuentra, a principio del siglo, en la *Idea de'pittori, scultori e architetti* (1607) de Federico Zuccaro. Zuccaro dice que quiere hablar de pintor a pintores, de artista a artistas, pero no le falta un marco filosófico propio. Y de hecho, si bien de modo personal, y con sorprendente elegancia y vivacidad, participa de una situación estable y común en su época, especialmente en nuestro país; así, en él se halla una metodología estrechamente aristotélica que manifiesta dentro de sí motivos exultantes de encubierto platonismo. En este ámbito ecléctico debe entenderse su distinción entre *disegno interno,* Idea preexistente, proyecto metafísico, y *disegno esterno,* forma que la Idea asume en la obra sobre la que tan oportunamente ya Schloser reclamaba nuestra atención. La base de la distinción es teológica: el *«disegno interno»,* dice Zuccaro, «es la forma a cuya semejanza fue hecho el mundo»; el *«disegno esterno»* es el mundo creado y viviente, sensible y coloreado. Así es también para el arte, para todas las artes; salvo su imperfección y su límite por los que metafóricamente se habla del arte como imitación; por tanto, ante todo, los artistas, los artistas de todas las artes figurativas, han de ser «buenos dibujantes», para «saber disponer bien los pensamientos, para matizarlos bien y perfeccionarlos». El dibujo es, en fin, la forma pura e ideal del arte, su principio esencial y filosófico, su garantía moral, intelectual y metafísica. Con desenvuelta seguridad, con diligencia y ligereza, Zuccaro indica así en una tabla sinóptica conclusiva «las cualidades y propiedades» del dibujo:

> *Nombre:* chispa divina. *Cualidad:* circulación, medición y figura. *Sustancia:* forma y figura sin sustancia de cuerpos. *Apariencia:* simple lineamiento. *Definición:* forma de todas las formas, luz del intelecto. *Instrumento:* pluma y lapicero.

Así se expresa Zuccaro. De su libro, de su doctrina y especialmente de su filosofía del dibujo, se nutrieron ciertamente Agucchi y Bellori. Bellori, más tarde, en su *Idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto,* casi retoma completamente el título, pero corrigiéndolo oportunamente con la advertencia de que la Idea ahora se hace «elección de Bellezas naturales superior a la Naturaleza». Por lo demás, entre las dos —tres— Ideas han pasado ¡tantos años!, y la situación ha cambiado, no tanto en la específica perspectiva especulativa, cuanto en la situación del arte y de la cultura artística. Sucede por ello que, implicadas en un nuevo contexto de relaciones significantes, afirmaciones casi idénticas acaban al fin teniendo sentidos di-

versos; por ejemplo, proposiciones de pura especulación artística, como son las del *virtuoso* Zuccaro, están a menudo sometidas a propósitos de promoción y de polémica. Agucchi y Bellori, de hecho, desarrollan la doctrina de la Idea en relación con las vivaces, nuevas y quebrantadas condiciones del arte, no sin intentos de rechazo, de discriminación, y un cierto aire de espíritu *derogatory* hacia quien ignoraba, rechazaba o condenaba tal Idea. Dice Agucchi:

> En otra cosa más importante han sido siempre los Pintores diferentes entre sí, en lo referente a investigar más o menos la perfección de lo bello: porque unos, imitando uno o más géneros de cosas, se dedican a imitar tan sólo lo que se aparece comúnmente a la facultad visual, han puesto su objetivo en *imitar el natural perfectamente* como aparece ante el ojo, sin buscar nada más. Pero otros se elevan más a lo alto con el entendimiento, y comprenden en su Idea la excelencia de lo Bello y de lo perfecto.

Estos pintores, estimulados por la Idea, escogen en la naturaleza, y «recogiendo las bellezas esparcidas en muchas cosas» y aglutinándolas «con finura de juicio», «hacen las cosas no como son, *sino como deberían ser para alcanzar la máxima perfección*». Platónico integral, o mejor, como dice el profesor R. W. Lee teniendo presente la *Idea* de Panofsky, «adventitious», Bellori sistematizó estas sugerencias, pero llevó también al discurso, cada vez de forma más viva, el sentimiento de que la transformación acaecida era una «caída». Deberían subrayarse todos —y no son pocos— los pasajes en los que habla de «corrupción de nuestro tiempo» y de «caída de las buenas artes», o aquéllos en los que muestra su decidida voluntad de reaccionar frente al desconcierto suscitado por las nuevas e inesperadas formas artísticas. Bellori es un hombre de su siglo. *Ingenio, artificio, invención,* son palabras de su léxico; su sentido del clasicismo es el sentido de una edad de oro perdida y a reconquistar, y vive en él el conocimiento de una situación de crisis y de laceración. La *poética de la Idea* fue el modelo que, teniendo presente la experiencia del arte y especialmente de la pintura actual, él construyó como conciencia interna de un clasicismo nuevo, del XVII, que se sabe acechado, asediado, en estado de defensa, y que siente la exigencia de una continuidad de la tradición artística del Renacimiento y del Clasicismo.

La Idea es el principio que pretende ofrecer consistencia esencial, garantía doctrinal y unidad sistemática de normas a esta vuelta al sentimiento de la tradición; figura como «ejemplo de belleza superior, *sin culpa* de color y de lineamiento», que estimula a la mente del artista a ir más allá de la Naturaleza, a superar a la Naturaleza a través de la elección de partes absolutamente bellas para la figura, como hizo Bellori con un ejemplo ilustre, «Zeuxis», que únicamente con la elección de «cinco vírgenes formó», al fin, la imagen de su única Elena. Con tal estímulo, el ingenio del arte deviene ciertamente *fan-*

tasía y *maravilla,* y no *imitación de la naturaleza* o, como se dice en el libro, «la mediocridad de la imitación»; deviene *artificio culto,* que tiene en cuenta convenientemente los modelos y los ejemplos, y no *pasiva aceptación del sujeto, exaltación del hombre a divinidad,* en el retrato, y no *semejanza de imperfecciones y de defectos;* en fin, Poussin (citando sus mismas palabras: «luz que va más allá de la Naturaleza», y en la mente «impresos los buenos ejemplos de Rafael») y Caravaggio (llamado «demasiado natural», «que se propuso la sola naturaleza como objeto», con el desprecio de los ejemplos). Así, hay pintores clasicistas —dice Bellori—, que hacen *«cosas que no se ven con relación a cosas que se ven»*, y pintores, en cambio, que «se vanaglorian —dice todavía Bellori— del nombre de naturalistas», y «no se proponen en la mente idea alguna, y copian los defectos de los cuerpos y se acostumbran a la fealdad y a los errores»; son pintores *que gustan al pueblo* y pintores que enfadan a *los hombres que entienden.* En consecuencia, *Clasicismo* y *Naturalismo,* he ahí una antítesis que aparece, por decirlo así, siempre implícita en el discurso de Bellori, siempre inminente y dispuesta siempre a emerger, mientras la doctrina de la Idea aparece como el primer ejemplo de tantas modernas teorías de restauración clasicista, formulada con una fuerza incluso polémica contra las nuevas formas de arte que aspiran a marcar el siglo y que parecen no encontrar de forma inmediata su acuerdo con el pasado. Es vano exigir de Bellori y de los clasicistas de su época un sentido histórico que no tuvieron, porque no podían tenerlo; por otro lado, se nos antoja también signo de inmadurez histórica el reprocharles no haber entendido cómo ciertas formas nuevas armonizan con las tradiciones de forma imprevisible. Para llegar a tanto, tuvieron que darse otros parámetros históricos y críticos, otras maneras de ver, otras estructuras ideológicas. En realidad, en el gusto artístico del XVII, la *poética de la Idea* tuvo una función particular, me refiero sobre todo a una función *operativa,* y en este sentido, y sólo en este sentido, *crítica.* Ella promovió y defendió un movimiento y una coherente manera de operar, dotándoles de los instrumentos doctrinales esenciales para reconocerse y para juzgar. La *poética de la Idea* fue el modelo clasicista, de un clasicismo ya en profunda crisis, sin certeza ya ni seguridad en sí mismo, sin energía, que, por el contrario, siente la necesidad de replegarse en sí, de enclaustrarse en una profunda melancolía histórica, de aristocracia todavía activa, productiva y, sin embargo, consciente de su propia posición en el tiempo. Si deseamos continuar sirviéndonos en el mismo sentido en que ya lo hemos hecho de una noción polisémica, digamos que se trata de un clasicismo en situación barroca.

VII. Poética inglesa y poética española de la poesía, poética del clasicismo figurativo del XVII... tres ejemplos; ¡y cuántos otros se po-

drían aportar! En realidad, la doctrina de la Idea recorre, paralelamente y en relación con otras, todo el siglo en toda Europa, y no tiene un rostro único. sino que se realiza según diversas interpretaciones, perspectivas y sistemas, según la propuesta institucional de diversos modelos. Sin embargo, si bajo esta riqueza de aspectos y de funciones se quiere buscar un sentido, un significado común unificador, parece justamente que éste podría encontrarse en una persistente resistencia clasicista en un siglo rico de novedades, de sorprendentes rupturas. La Idea se hace en realidad principio capaz de garantizar la unión del arte con la tradición, con el estudio de los antiguos, con el sistema de las normas y de las instituciones, pero al mismo tiempo la poética de la Idea se debilita cada vez más en el transcurso del siglo. La función que ejerció en Inglaterra en la poesía —desde el Renacimiento a la poesía metafísica— fue la de crear un Modelo consistente pero abierto, dispuesto a tolerar cierta novedad de la invención, a ponerla en relación con la tradición y a moderar sus excesos; sin embargo, sea por la misma naturaleza prevalecientemente conservadora de su tarea, sea por la fuerza de los diversos componentes históricos que operaban enérgicamente dentro del arte, perdió su vigor poco a poco y fue languideciendo lentamente, dejando sólo un eco de sí, una especie de sombra. En España, la poética de la Idea parece haber figurado entre las fuerzas promotoras de la renovación poética, construyendo un modelo abierto sobre todo a las innovaciones lingüísticas y actuando profundamente. Sin embargo, su energía institucional vino muy pronto a menos con el esclarecimiento cada vez más firme de las nuevas necesidades. En el clasicismo figurativo, en Bellori, aparece como portadora de una función *operativa* y de estímulo, pero dentro de una voluntad de defensa y de conservación cada vez más cerrada, aristocrática, dogmática. En este punto parece que el desarrollo de la conciencia que el arte del siglo tuvo de sí mismo haya estado —y de forma diversa según los diversos contextos— acompañado de la poética de la Idea; pero al mismo tiempo también parece, en efecto, que tal conciencia se haya hecho cada vez más evidente, precisamente en relación con el progresivo alejamiento o reclusión en sí de la misma poética.

No me quedaría más que sugerir las inesperadas posibilidades teóricas capaces de abrirse a continuación de las indicaciones y observaciones realizadas acerca de la doctrina de las poéticas, ya sea sobre su naturaleza de sistemas pragmáticos, sobre su origen, sobre su nacimiento, su desarrollo y transformación obvia, sea sobre las variables maneras de funciones ejercitadas, sobre su modo de orientarse *hacia* el arte y *hacia* la cultura y, en fin, sobre su compleja y reveladora relación con la historicidad general. Por lo demás, es útil finalmente recordar ahora cómo es precisamente en aquellos años, en el oscuro malestar de la poética de la Idea, el momento en que se

dan —tanto para la poesía como para las artes— los primeros lejanos y sorprendentes prolegómenos de aquel mundo, de aquella realidad, siempre nuevos, siempre distintos, y tales, que aún todavía nos inquietan: el mundo, o sea, la realidad de la poesía y de las artes que llamamos modernas, que son nuestras, que nos representan más auténticamente en el tiempo.

(1963)

Tres apuntes sobre el Barroco

I. UN JUICIO INACTUAL

En 1931, al reimprimir, no sin cierta utilidad en aquellos años, una traducción del *Criticón,* realizada entre fines del siglo XVII e inicios del XVIII por un tal Maunory y por un anónimo continuador, y publicada bajo el título *L'homme détrompé,* Coster escribió un prefacio en el que, a propósito del conceptismo y gongorismo, repetía un juicio establecido:

> en réalité, sous cette dénomination, il faut entendre *deux maladies littéraires distinctes,* nées du désir de se singulariser et de se rendre inaccessible au vulgaire... *,

en tanto que Gracián, en su doctrina poética, era considerado

> grandement responsable de *l'universelle dépravation littéraire* dont l'Espagne a donné... un exemple unique... **,

de modo que

> passe encore de nos jours pour *le législateur du mauvais goût* ***.

¿No es éste el parecer que encontramos en la tradición de la crítica italiana, en su modo de entender el siglo XVII literario español? No sin diversas razones críticas y justificaciones históricas, desde el siglo XVIII, los críticos italianos (Muratori, Bettinelli, Tiraboschi) dieron una interpretación del gran siglo español como aquél que albergó a la vez modos de excesiva sutileza y pomposa afectación, de abstracto ingenio e hipérboles desmesuradas. Un crítico español muy autorizado ha observado que tal visión (en la que el Barroco aparece como signo de forma falseada o deformación sin sentido) propone la ima-

---

* en realidad, bajo esta denominación hay que entender *dos enfermedades literarias distintas,* nacidas del deseo de singularizarse y de hacerse inaccesible al vulgo... *(N. de la T.)*

** grandemente responsable de la total depravación literaria de la que España ha dado... un ejemplo único... *(N. de la T.)*

*** pasa aún en nuestros días por *el legislador del mal gusto. (N. de la T.)*

gen de una España que, desde los tiempos de Lucano, Marcial y Séneca, es corruptora del gusto.

Se tiene la impresión de que no es fácil, desde luego, encontrar hoy consensos a juicios como éste; y, si los nuevos y severos analistas del lenguaje permiten que nos sirvamos de un orgánico sistema de metáforas, diremos que «el espíritu de la cultura alienta en otro lugar». De hecho, en cuanto al uso de locuciones como «enfermedades literarias» —vicios abstractos, o neurosis, o neoplasmas de la palabra o del *ars*—, parece que no puede dárseles un sentido adherente; en todo caso, bajo lo que se llamaba «enfermedad literaria» se ha advertido una crisis radical, profundísima: la del hombre y su situación en el mundo, que se convierte también en crisis de la palabra, del *ars*. ¿Gracián? He aquí un escritor de estilo árido y arcano, completamente atento a la costumbre, al hombre, alguien que ha sabido encontrar el método más estricto, rápido, y a veces hasta fulgurante, para expresar de modo universal la realidad de aquella situación crítica. Acerca de Góngora, desearía subrayar su personal luminosidad, su agudeza sensitiva e intelectual, su sensible inteligencia en el uso de la metáfora. Por ello Dámaso Alonso, rememorando al poeta con una minuciosa y reveladora lectura, y liberado de juicios preconcebidos, lo encuentra ciertamente nuevo y dice:

> y Góngora no era incomprensible, no era absurdo, no era vago, no era nebuloso. *Era difícil, ligado, perfecto, exacto, nítido* *,

y al mismo tiempo:

> Detrás del problema de Góngora *está el de su siglo*. En fin de cuentas, *el del mundo moderno*, el mundo en el que (quizá como náufragos aferrados a un bauprés sobrenadante) vivimos aún *.

El mundo que llamamos «moderno», en el que vivimos como «náufragos aferrados a un bauprés sobrenadante»... Fácil y quizá inútil recordar aquí que la imagen del *naufragio* es, en el pensamiento de nuestro tiempo, símbolo ilustre de una emblemática verdaderamente significante; más interesante es quizá subrayar que la primera faz, el primer aspecto de tal mundo —también un hombre como Dámaso Alonso conviene en ello—, aparece precisamente en el Barroco, en una cultura difícil, a menudo huidiza, que por vocación se presta al malentendido.

En cuanto al Barroco, a España y a sus relaciones, he aquí dos ámbitos que a menudo se comunican entre sí y que poseen en común diversos campos. He aquí dos ámbitos cada vez más frecuentados por

---

* En español en el original *(N. de la T.)*

la poesía: por una poesía que, en su empeño de conocimiento, vive en un deseo de libertad extrema e impaciente.

II. LA POÉTICA DEL INGENIO

Palabras como *ingegno, ingenio, wit, esprit,* adquieren particular significado si son leídas en el contexto cultural en el que se desenvuelven las poéticas barrocas; indican un conjunto de ideales, de técnicas, de procedimientos expresivos, que, aun en la diversidad de lugares y naciones, se desarrollaron de forma peculiar, pero con una inspiración paralela en todos los países de Europa. Bacon traducía *witty* como *ingeniosus;* y que de esta convergencia se dieron cuenta los críticos de la época, es un buen testimonio Temple (*Of Poetry,* 1690):

> Comúnmente se considera utilidad y placer como dos cosas diferentes...; el obrar teniendo en cuenta lo primero se considera *sabiduría,* y teniendo en cuenta lo segundo, *wit,* que es palabra anglosajona usada para expresar lo que los españoles e italianos llaman *ingenio* y los franceses *esprit*;

y también Vico (*De nostri temporis studiorum ratione,* 1708), cuando a propósito de la elocuencia de los franceses advierte:

> Et cum hanc mentis virtutem distracta celeriter, apte, et feliciter uniendi quae nobis *ingenium dicitur,* Galli appellare volunt, *spiritum* dicunt *.

Sea que la técnica del ingenio parezca aquélla que, rechazadas las conveniencias del Renacimiento, obra por medio de una intuición inmediata, febril, naturalista (asociacionística), sea aquélla que va más allá de las conveniencias del Renacimiento, con un nuevo significado de la metáfora, estas dos técnicas sobreentienden la misma condición del hombre *en barroco.*

Se comprende enseguida cómo resulta inadecuada la perspectiva de quien hace surgir todo el mundo moderno del iluminismo. En realidad, lo que llamamos «mundo moderno», en sus fundamentos históricos significantes porta en sí, si acaso, el violento, vital contraste entre lo que llamamos «Barroco» y lo que llamamos «Iluminismo»; y así se nos revela más íntimamente en la contradictoria complejidad y multiplicidad de perspectivas que le son propias.

---

* Y cuando los franceses quieran expresar aquella facultad de la mente de relacionar con rapidez, habilidad y acierto lo que está disperso, y que nosotros llamamos ingenio, ellos lo llaman *esprit. (N. de la T.)*

III. PÓLVORA DEL ESPÍRITU

Un escritor barroco inglés ha definido la poesía como *Soul's powder,* una pólvora que, «cuando se la comprime de tal modo que no le es posible explotar hacia arriba, abate los obstáculos y gasta toda su energía subiendo aún más hacia el cielo». Una violencia semejante y una presión de libertad tan intensa llevaron por doquier (Tasso, Gracián, Hobbes...) a la teoría de la *discreción,* a una intervención externa del intelecto, del juicio que frena los caprichos de la fantasía, de aquella fantasía barroca y extraordinariamente libre «que gira como el Sol en torno al mundo con rapidez inconcebible, y vuelve velozmente trayendo a la memoria descripciones universales».

El dualismo que por tal camino se abre entre intelecto y fantasía fue resuelto —y es una conquista importante— por Locke. Él hizo de la discreción no ya una intervención intelectual, una medida del juicio que define los límites de la licencia poética, sino una ley interna de la propia poesía, una medida que el arte se da a sí mismo, al formarse —a través de la práctica, el ejercicio y el hábito— con el mismo rápido dominio y firme control «con que se mueven las piernas de un maestro de baile y los dedos de un músico».

(1958)

ÍNDICE DE NOMBRES *

ABBOT, E. A. (1874): 235.
ACCETTO, Torcuato (1641-?): 53.
ADAM, A. (1803-1856): 44, 100, 156.
ADDISON, Joseph (1672-1719): 152.
AGRIPPA DE NATTESHEIM, Heinrich Cornelius (1486-1535): 100, 125, 170.
AGUCHI, Giovan Battista: 282.
AGUSTÍN, San (354-430): 188, 213.
ALAIN, Émile Chartier (1868-1951): 32, 116.
ALBERTI, León Battista (1404-1471): 105, 116.
ALCIBÍADES (¿450?-404 a. C.): 240.
ALDRETE, Bernardo José: 136.
ALONSO, Dámaso (1898): 43, 44, 65, 72, 102, 111, 129, 137, 279, 287.
ALTHEIM, Franz: 44, 51.
ANDERSON, E. H. (1814-1874): 235.
ÁNGELES, Fr. Juan de los (1536-1609): 131.
APELES (s. IV a. C.): 240.
ARANGUREN, José Luis López (1909): 49.
ARETINO, Pietro (1492-1556): 113.
ARGAN, Giulio Carlo: 43, 44, 47, 48, 60, 72.
ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de (1562-1631): 143, 144.
ARIOSTO, Ludovico (1474-1533): 229.
ARISTÓTELES (384-322): 49, 113, 117, 121, 130, 132, 143, 144, 208; aristotelismo: 102, 113, 127, 147.
ARMINIO (16 a. C.-19 d. C.): 175.
AUBIGNÉ, Agripa d' (1552-1630): 100, 162.
AUGUSTO, C. Julio César Octavio (63 a. C.-14 d. C.): 240.

BACCHELLI, Ricardo (1891): 229.
BACON, Francis (1561-1626): 149, 150, 151, 189, 191, 192, 234-272, 288.
BACH, Johann Sebastian (1685-1750): 26, 30, 94.
BANFI, Antonio (1886-1957): 190, 194, 195, 205.
BAÑEZ y CROUSAZ, Domingo (1528-1604): 131, 155.
BARATONO, Adelchi (1875-1947): 147.
BARBERA, Mario J.: 208, 209.
BARTOLI, Daniello (1608-1685): 12, 39, 49, 171, 207-233, 280.
BATLLORI, Miguel: 44, 48.
BATTAGLIA, Felice (1902): 53, 54.
BATTISTI, Eugenio: 45.
BAUDELAIRE, Charles (1821-1867): 125, 155.
BECCARIA, Cesare (1738-1794): 207.
BELLAY, Joachim du (1525-1560): 159.
BELLONCI, Goffredo: 53.
BELLORI, Giovan Pietro: 281, 282, 283.
BEMBO, Pietro (1470-1547): 131.
BENSERADE, Isaac de (1612-1691): 167, 168.
BENZ, R.: 43, 46, 169.
BERENSON, Bernard (1865-1959): 37, 87.
BERGSON, Henri (1859-1941): 155, 192, 193.
BERNINI, Gian Lorenzo (1589-1680): 21, 38, 58, 72, 76, 108, 112.
BERTINI CALOSO, Achile: 38.
BETHELI, S. L.: 49.
BETTINELLI, Saverio (1718-1808): 286.
BIANCHINI, Antonio: 34, 98.
BIBBIENA, Bernardo Dovizi (1470-1520): 147.
BOASE (1891): 164.
BÖHME, Jacob (1575-1624): 170, 178.
BOILEAU, Nicalas (1636-1711): 223.
BORROMINI, Francesco (1599-1667): 21, 24, 35, 38, 43, 51, 58, 72, 76, 79, 98, 101, 124.
BOSAQUENT, Bernard: 266.
BOSCHINI, Marco (1613-1678): 43.
BOTTARI, Stefano: 72.
BOUHOURS, Dominique (1628-1702): 155.

* Elaborado por Esther Terrón Mantero.

BREMOND, abbé Henri (1865-1933): 156.
BRIGANTI, Giuliano: 45.
BRINCKMANN, A. E.: 19, 29.
BRUNETIÈRE, Ferdinand (1849-1906): 156.
BRUNO, Giordado (1548-1600): 30, 94, 115, 118, 119, 120, 121, 124, 188.
BRUNSCWICG, Leon (1869-1944): 164.
BULIFON, Antonio: 185.
BUONPACE, Elena: 244.
BURCKHARDT, Jacob (1818-1897): 24, 25, 26, 27, 31, 58, 59, 72, 78, 80, 82, 84, 89.
BURKE, Edmund (1729-1797): 250.

CALCATERRA, Carlo: 32, 34, 35, 67, 71, 74, 95, 96, 97, 99, 112, 127, 211, 218.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681): 112.
CALÍGULA, Cayo César (12-41): 231.
CAMPANELLA, Tomaso (1568-1639): 20, 94, 112, 115, 120, 121, 122, 188.
CARAFA, Antonio: 196.
CARACCI, Agostino, Annibale, Ludovico (s. XVI): 40, 101, 107.
CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da (1573-1610): 40, 72, 102, 124, 283.
CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis (¿1582?-1610): 135.
CARVALLO, Luis Alfonso: 107, 143.
CASCALES Y GONZÁLEZ DE SALAS, Francisco (1564-1642): 143.
CASE, T. (1844-1925): 123.
CASELLA (1883-1949): 130, 136.
CASSIRER, Ernst (1874-1945): 117, 118, 151, 276.
CASTELLI, Enrico (1900): 43, 53, 54.
CASTIGLIONE, Baldassare (1478-1529): 212.
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1547-1616): 144.
CICERÓN, Marco Tulio Cicerón (106-43 a. C.): 123, 130, 208.
COCTEAU, Jean (1891-1963): 32, 96.
COLÓN, Cristóbal (1451-1506): 50, 213.
CONTRERAS DE LOZOYA, Juan: 44.
COPÉRNICO, Nicolás (1473-1533): 116, 118, 119.
CORNELIO, Tomaso (1614-1686): 187.
COSTER, A.: 286.
COWELEY, Abraham: 153.
CRASHAW, Richard: 153.
CROCE, Benedetto (1866-1952): 20, 23, 25, 31, 32, 34, 35, 57, 73, 80, 95, 96, 97, 98, 113, 114, 125, 139, 155, 187, 191, 192, 193, 194, 200, 202, 204, 205, 212, 220, 266.
CYSARD, Herbert (1896): 29, 93, 168.

CHASTEL, André: 44, 50, 124, 154.
CHURRIGUERA, José de (1665-1723): 112, 130.

D'ANDREA, Francesco (1620-1698): 187.
D'AVENANT, William: 152, 265.
DELACROIX, Eugéne (1798-1863): 59, 155.
DENNIS, John (1654-1734): 152.
DE PON, Gracien: 159.
DE SANCTIS, Francesco (1817-1883): 22, 24, 35, 58, 78, 79, 98, 109, 113, 187.
DESCARTES (1596-1650): 52, 191, 193, 194, 202; cartesiano: 52, 188, 193, 195, 198, 201, 202.
DEWEY, John (1859-1952): 265.
DI CAPUA, Lionardo (1617-1695): 187.
DILTHEY, Wilhelm (1833-1911): 168.
DONNE, John (¿1572?-1631): 109, 128, 153, 171, 276, 277.
DORFLES, Gillo: 44, 51.
D'ORS, Eugenio (1882-1954): 20, 23, 32, 33, 43, 44, 48, 60, 96, 97; orsiano: 37, 44, 96.
DU BARTAS, Guillaume de Salluste, señor de (1544-1590): 162.
DU BOS, Jean-Baptiste, abbé (1670-1742): 155.
DURERO, Alberto (1471-1528): 89, 91, 240.

ECKHART, Maestro (¿1260?-1327): 171.
ECKERMANN, Johann Peter (1792-1856): 184.
ECO, Umberto (1932): 154.
EDUARDO, IV de Inglaterra (1442-1483): 240.
ELIOT, T. S. (1888-1965): 43, 44, 46, 57, 65, 67, 102, 153, 260, 277.
ELLIS, R. L.: 235.
ENRICO, Virgilio: 236.
ESCOBAR, Francisco de: 143.
ESCHER, Konrad: 29, 93.
ESPINEL, Vicente (1550-1624): 143.
ESPINOSA, Pedro (1578-1650): 136, 137.
ESPINOSA MEDRANO, Juan (1629-1682): 137.

FABRI, Pierre: 159, 160.
FAGUET, Émile: 156.
FALQUI, Enrico (1847-1916): 39.
FARIA Y SOUSA, Manuel de: 137.
FELIPE EL HERMOSO (1478-1506): 240.
FICINO, Marsilio (1433-1499): 105, 117.

FIDIAS (n. 490 a. C.): 132.
FIEDLER, Konrad (1841-1895): 27, 82, 87, 88.
FISCHART, Johann (1546-1590): 175.
FISCHER, K. (1824-1907): 235.
FLORA, Francesco (1891-1962): 32, 44, 96, 225.
FLORIO, John: 241.
FLÜGEL, Ewald: 244.
EOCILLON, Henri (1943): 104, 105, 108.
FOLENGO, Teófilo (1491-1544): 113.
FOWLER, T. (1832-1904): 25.
FRANCALTEL, Pierre: 44, 46, 48, 60.
FRY, Roger Elliot (1866-1934): 87.

GABETTI, Giuseppe: 168.
GADAMER, Hans Georg (1900): 44, 45.
GALILEO, Galilei (1564-1736): 116, 119, 191, 210, 213, 219, 223, 227.
GARCÍA LORCA, Federico (1898-1936): 67.
GARCILASO DE LA VEGA (1503-1536): 131, 278.
GARIN, Eugenio (1909): 117.
GARRIGUES, Emilio: 44, 48.
GENTILE, Giovanni (1875-1944): 205.
GERHARDT, Paulus (1607-1676): 172, 174.
GETTO, Giovanni: 45, 74, 112.
GIROLAMO, Saverio (347-420): 227.
GIUSSO, Lorenzo: 44, 47.
GOETHE, Johann Wolfgang von (1749-1832): 19, 24, 73, 78, 83.
GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1561-1627): 39, 110, 111, 112, 124, 128, 129, 130, 136, 137, 142, 171, 278, 279, 280, 287; gongorismo: 65, 128, 138, 143, 144, 145.
GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio: 143.
GOUHIER, Henri (1898): 44, 52.
GOYA Y LUCIENTES, Francisco José (1746-1828): 33.
GRACIÁN Y MORALES, Baltasar (1601-1658): 12, 39, 44, 48, 49, 129, 130, 138, 139, 141, 145, 149, 151, 175, 213, 218, 260, 267, 275, 278, 279, 280, 286, 287, 288.
GRANADA, Fray Luis (1504-1588): 131.
GRECO (El), Domenikos Theotokópulos (1541-1614): 30, 94, 124, 130.
GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob von (¿1620?-1676): 176.
GROCIO, Huigh de Groot (1583-1645): 185, 195, 196.
GRONCHI, Giovanni (1887): 209.
GRYPHIUS, Andreas (1616-1664): 175.
GUEVARA, Fray Antonio de (¿1480?-1545): 135.
GUIDI, M.: 38.

HAMANN, Johann Georg (1730-1788): 238.
HATZFELD, Helmut: 56.
HAZARD, Paul (1878-1944): 156.
HEATH, D. D.: 235.
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831): 38, 116.
HERÁCLITO (s. VI a. C.): 147.
HERBERT, George (1593-1633): 153.
HERRERA, Fernando de (1534-1597): 131, 132, 133, 278, 279.
HILDEBRAND, Adolf (1847-1921): 27, 82, 87, 88, 89.
HOBBES, Thomas (1588-1679): 14, 148, 149, 150, 151, 152, 260-267, 277, 289.
HOMERO (s. X-IX a. C.): 200, 204, 213.
HORACIO (65-8 a. C.): 73, 143.
HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1520-1592): 134, 135, 139, 148.
HUSSERL, Edmund (1859-1938): 266.

IGNACIO DE LOYOLA, San (1491-1556): 208, 209.
INGRES, Dominique (1780-1867): 59.
ISMAIL, I. (1672-1727): 240.
IVANOFF, Nicola (1866-1949): 44, 51.

JANSENIO, Cornelius Otto Jansen (1585-1638): 213.

KANT, Immanuel (1724-1804): 77, 128, 154, 237, 250; kantiano, kantismo: 77, 88, 89, 92.
KEPLER, Johannes (1571-1630): 30, 93.
KUGLER, Franz: 24, 27, 58, 72, 78, 82.

LA BRUYÈRE, Jean de (1649-1696): 155.
LAUDUN, Pierre de: 161.
LEBÈGUE, R.: 100, 156.
LECLERC, H. (1902-1947): 203.
LE CORBUSIER, Edouard Jeanneret Gris (1887-1965): 32, 96.
LEDESMA, A. (1562-1623): 208.
LEE, R. W.: 282.
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1646-1716): 122, 124, 178.
LEÓN, Fray Luis de (1527-1591): 131, 133.
LEÓN HEBREO, Yehudah Abarbanel (1460-1520): 131, 212.
LEONARDO DA VINCI (1452-1519): 98, 229.

LEOPARDI, Giacomo (1798-1837): 209, 219, 228, 232.
LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781): 19, 22, 25, 73, 82, 83, 87, 89, 134.
LEVI, A. (1878-1948): 235.
LOCKE, John (1632-1704): 14, 148, 150, 151, 250-272, 289.
LOHENSTEIN, David Caspar von (1635-1683): 175.
LONGHI, R.: 34, 44, 72, 98, 102.
LOPE DE VEGA, Félix (1562-1635): 144, 145.
LÓPEZ DE VEGA, Antonio: 144.
LÓPEZ PINCIANO, Dr. Alonso (1547-1627): 143.
LUBRANO, Giacomo: 186.
LUCIANI, Sebastiano Arturo (1485-1547): 109.
LUGLI, Vittorio: 163.
LYLY, John (¿1553?-1606): 128, 135, 146, 147, 148, 149, 151, 247, 260, 276.

MACRÍ, Oreste: 72, 190, 191.
MAGALOTTI, Lorenzo (1637-1712): 219, 223.
MAGNASCO, Alessandro (1677-1749): 107.
MAINE DE BIRAN, Marie François Pierre Gontier de Biran (1766-1824): 155.
MALHERBE, François de (1555-1628): 159, 162.
MALLARMÉ, Stephane (1842-1872): 273.
MAQUIAVELO, Nicolás (1469-1527): 113, 235.
MARCIAL, Marco Valerio (40-¿104?): 287.
MARÉES, Hans von (1837-1887): 87.
MARINO, Giambattista (1569-1625): 34, 39, 58, 98, 111, 112, 119, 128, 170, 218, 223.
MARMI, Anton Francesco: 197.
MAROT, Clément (1469-1544): 160.
MÁRTIR RIZO, Juan Pablo: 143.
MARZOT, G.: 45, 232.
MATAMOROS: 130.
MAUGAIN, Gabriel: 29, 93.
MAUNORY, G. de: 286.
MEDINA, Bartolomé de (1528-1580): 131.
MELVILLE, Herman (1819-1891): 226.
MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1856-1912): 129, 130, 131, 139.
MENESTRIER, Claude-Françoise: 168.
MÉRÉ, Antoine Goumbaud, chevalier de: 213.
MIGUEL ÁNGEL, Buonarroti (1475-1565): 24, 27, 30, 38, 79, 81, 94, 107, 124.
MILIZIA, Francesco (1725-1798): 21, 24, 28, 35, 75, 92, 98.
MISSON: 209.
MONTAIGNE, Michel Eyquem de (1533-1592): 52, 157, 158, 159, 165, 221, 236, 241, 242.
MONTEVERDI, Claudio (1567-1643): 94.
MONTFAUCPN DE VILLARS: 155.
MORNET, Daniel: 156.
MORPURGO TAGLIABUE, Guido: 45, 48, 60.
MOSCHEROSCH, Johann Michael (1601-1696): 176.
MUÑOZ ROJAS, José (1909): 109.
MURATORI, Ludovico Antonio (1672-1750): 286.

NADAL, Jerónimo: 208.
NATOLI, Glauco: 156, 164.
NEBRIJA, Antonio de (1444-1522): 130.
NICCO FASOLA, Giusto: 106.
NICOLINI, Fausto (1879-1965): 185, 187, 195, 197, 205.
NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900): 25, 26, 27, 28, 30, 40, 59, 80, 82, 83, 84, 89, 92, 93, 109.
NIZARD, Paul: 156.

OCCAM, Guillermo (1290-1347): 235.
OLNEY, Henry: 244, 246, 247.
OPITZ, Martin (1597-1639): 171, 173.
OROZCO, Alonso de (1500-1591): 131.

PACIOLI, Luca (1445-1509): 105.
PALEOTTI, Gabriele: 107.
PALESTRINA, Pierluigi da (1526-1594): 26, 30.
PALLADIO, Andrea di Pietro (1508-1580): 25, 80.
PANE, Roberto: 72.
PANOFSKY, Erwin (1892-1968): 282.
PARACELSO, Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541): 170.
PASCAL, Blaise (1623-1662): 155, 164, 165, 166, 167, 208, 212, 213, 238.
PATER, Walter Horatio (1839-1894): 97.
PELETIER DU MANS, Jacques: 159, 160.
PELLEGRINI, Giuliano: 72, 157.
PELLICER DE OSÁU, José: 137.
PETRARCA, Francesco (1304-1374): 188, 190, 225; petrarquista: 112.
PICASSO, Pablo Ruiz (1881-1973): 32, 96, 155.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni (1463-1494): 105, 117.
PIERO DELLA FRANCESCA (¿1420?-1492): 106, 107, 120.
PIETRO DA CORTONA (1596-1669): 21, 58, 76, 116.
PINO, Paolo: 107.
PISONI: 181.
PITÁGORAS (571-497): 188.
PLATÓN (427-347 a. C.): 102, 105, 122, 189.
PLOTINO ((204-270): 119.
POE, Edgar Allan (1809-1849): 230.
POLICARDI, Silvio: 244.
PONSONBY: 244, 246.
POUSSIN, Nicolas (1593-1665): 283.
POZZI, Giovani: 49.
POZZO, Andrea (1764-1842): 38.
PRAZ, Mario (1896): 29, 93.
PROSPERO, Ada: 250, 251.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco Gómez de (1580-1645): 49.
QUINTILIANO, Marco Fabio (35-¿95?): 130, 208.

RABELAIS, François (¿1494?-1553): 157, 175.
RACINE, Jean (1639-1699): 100.
RAFAEL Sanzio (1483-1520): 91, 283.
RAIZISS: 43.
RAMILA: 145.
RAYMOND, Marcel: 100, 156.
REBOLLEDO, Bernardino de (1597-1676): 143.
REMBRANDT, Harmensz van Rijn (1606-1669): 30, 94, 124.
RICCARDO DE S. VITTORE (1162-?): 188.
RIEGL, Alois (1858-1905): 29, 72, 87, 93.
RINUCCINI, Ottavio (1562-1621): 171.
RIST, Wedel Johannes (1607-1667): 176.
RHODE, Erwin (1845-1898): 25, 26, 83, 84.
ROMANO, Angelo: 45.
RONSARD, Pierre de (1524-1585): 125, 157, 159, 160, 167, 170.
ROSSI, Paolo: 234, 235, 239, 240, 244, 249, 250, 251, 264, 265, 266, 268.
ROSSI-DORIA, G.: 109.
ROUSSET, J. (1686-1762): 43, 48, 50, 100, 124, 128, 154, 167, 168.
RUBENS, Petrus Paulus (1577-1640): 112, 124.
RUBLES, Juan de (s. XVII): 145.
SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1584-1648): 137.
SAINTE-BEUVE, Charles Augustin: 156.
SAINTSBURY, George (1848-1925): 234, 235, 242, 250, 266.
SALINAS, Francisco de (1512-1590): 133.
SANTO TOMÁS, Juan de (?-1644): 139.
SAUSSURE, Ferdinand de (1856-1913): 65.
SCÈVE, Maurice (¿1510?-1564): 161.
SCOTT, Geoffrey: 37.
SCHLOSSER, Julius von (1866): 281.
SCHMARSOW, August von (1853): 29, 93.
SCHOPENHAUER, Arthur (1788-1860): 19, 73, 83; schopenhaueriano: 83, 92.
SCHOTTENIUS, Hermann: 175.
SCHUBERT, Otto: 29, 93.
SEBILLET, Thomas: 159, 160.
SEBOND, Raymond: 236.
SEDLMAYR, Hans (1896): 45, 50.
SELIG, K. Ludwig: 49.
SÉNECA, Lucio Anneo (¿4? a. C.-65 d. C.): 146, 157, 287.
SERRA, Renato (1884-1915): 229.
SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, earl of (1671-1713): 152, 154, 272, 276, 277.
SHAKESPEARE, William (1564-1616): 30, 94, 110, 124, 128, 152, 170, 175, 241, 260, 262, 268, 276.
SIDNEY, Philip (1554-1586): 56, 146, 147, 148, 149, 152, 171, 234, 235, 242, 244, 249, 250, 251, 264, 265, 266, 268, 273-277.
SIDONIO APOLINAR, San (s. V): 225.
SILESIO (Angelo), Johannes Scheffler (1624-1677): 173, 174.
SIMONE, Franco: 45, 154, 156.
SITWELL, Sacheverell: 28, 93.
SOCRATE, Mario: 39.
SORTAIS, G. (1852-1926): 235.
SPEDDING, J. (1808-1881): 235.
SPENSER, Edmund (¿1552?-1599): 247.
SPINGARN, J. E. (1875): 149, 243, 266.
SPIRITO, Ugo (1896): 43, 45, 53, 54, 237.
SPITZER, Leo (1887-1960): 44, 65, 100, 157.
SPOERRI, Theophil: 29, 93.
SPONDE, Jean de: 100, 163, 164, 167.
STEFANINI, Luigi (1891-1956): 45, 53, 54.
STRICH, Fritz: 29, 93, 168.
STROWSKI, F.: 236.
SWEDENBORG, Emanuel (1688-1772): 171.

TÁCITO, Publio Cornelio (¿54?-120 d. C.): 123, 189.
TAMAYO DE VARGAS, Tomás (1588-1640): 143.
TAPIÉ, Victor L.: 45, 47, 48, 72.
TASSO, Torcuato (1544-1595): 30, 102, 113, 124, 142, 170, 280, 288.
TELESIO, Bernardino (1509-1588): 113, 120.
TEMPLE, William (1555-1627): 126, 152, 274, 288.
TERENCIO, Publio (185-159 a. C.): 146.
TERTULIANO, Quinto Septimio Florens (160-¿250?): 217.
TESAURO, Emanuele (1592-1675): 48, 49, 210, 275.
THIERRY MAULNIER, Jacques Talagrand: 100, 156.
TIBERIO Claudio Nerón (42. a. C.-37 d. C.): 231.
TILTELNOT, Hans: 45, 51.
TIRABOSCHI, Girolamo (1731-1794): 288.
TIRSO DE MOLINA, Gabriel Téllez (1584-1648): 144, 145.
TITO FLAVIO Vespasiano (38-81 d. C.): 240.
TIZIANO Vecellio (¿1477?-1576): 107.
TOFFANIN, Giuseppe (1891): 93.
TORRICELLI, Evangelista (1608-1647): 219, 223.
TRISTAN L'HERMITE, François: 162.

ULIVI, Ferruccio: 45.
UNGARETTI, Giuseppe (1888): 39, 43, 44, 65, 67, 102.
VALBUENA PRAT, Ángel (1900): 111, 129, 135.
VALÉRY, Paul (1871-1945): 32, 96.
VALLETTA, Giuseppe: 185.
VASOLI, Cesare: 45, 48, 49, 126.
VAUGUELIN DE LA FRESNAYE, Jean: 159, 160.
VENTURA, F.: 197.
VENTURI, Lionello (1885-1961): 29, 87, 107, 108.
VERLAINE, Paul (1844-1896): 163.
VIAU, Théophile de: 162.
VICO, Giambattista (1668-1744): 22, 30, 39, 49, 94, 122, 123, 124, 126, 185-205, 217, 223, 227, 231, 274, 288.
VIËTOR, Karl: 168.
VINCENTI, L.: 46, 168, 169, 177.
VIRGILIO, Publio (70-19 a. C.): 82.
VIVES, Luis (1492-1540): 130.
VOITURE, Vincent (1598-1648): 167.
VOLPATO, G. B.: 52.
VOLTAIRE, François-Marie Arouet (1694-1778): 20, 75, 156.

WAGNER, Richard (1813-1883): 83; wagnerismo: 23, 83.
WEINGARTNER, J.: 29, 93.
WEISBACH, W.: 29, 93.
WELLEK, René: 56, 62, 63, 66.
WINCKELMANN, Johann Joachim (1717-1768): 19, 20, 24, 73, 75, 78.
WÖLFFLIN, Heinrich (1864-1945): 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 37, 48, 59, 64, 65, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 100, 124; wolfiano: 60, 65, 156.

ÍNDICE DE CONCEPTOS *

Anticipatio Mentis: 42.
Apolíneo: 83, 89.
Armonía: 22, 37, 39, 58, 76, 84, 91, 105, 118, 141, 190, 229, 233.
Arquitectura: 24, 25, 26, 27, 30-40, 43, 51, 58, 63, 72, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 84, 86, 89, 94, 96, 97, 98, 101, 103, 105, 106, 109, 120, 124, 130.
Arte: 12, 13, 14, 19, 23-28, 31, 33, 36, 38, 42, 47, 53, 55, 57, 59, 61, 65, 73, 125, 127, 132, 134, 140, 144, 145, 149, 152, 192, 201, 204, 209, 212, 221, 222, 253, 264, 268, 284.
-como imitación: 144, 145, 146, 147, 148, 217, 231, 248.
-del espacio: 25, 26, 83, 89.
-del tiempo: 25, 83, 89.
-figurativas: 20, 27, 28, 42, 47, 75, 80, 82, 87, 100, 103, 104, 109, 124, 125, 130.
-moderno: 72.
no-arte: 31, 61, 95.
-nuevo: 31, 61, 95.
Aufhebung: 190.

Barroco: 5, 11, 12, 14, 19-32, 34-48, 50, 53, 60, 62, 64, 65, 73, 76, 80, 82, 92, 93, 96, 102, 106, 107, 111, 112, 117, 124, 126, 129, 135, 143, 146, 233, 234, 246, 262, 270, 276, 288.
ambigüedad y-: 44, 50, 51, 54, 57, 60, 260, 276.
aristotelismo y-: 48, 49.
-romano clásico: 28.
-romano moderno: 28, 39.
-ideal: 28, 39, 86.
Clasicismo y-: 91, 93, 96, 97, 103.
como categoría histórica: 53, 54, 60, 81, 85, 86, 94, 191, 125.
como categoría metahistórica: 58, 59, 65, 71, 81, 86, 100.
disputa del-: 12, 19, 26, 28, 33, 40, 41, 73, 85, 93, 97, 99.
el- y la muerte: 48, 50, 124.
estilo-: 26, 37, 40, 109.
filosofía-: 52, 53.
filosofía del-: 52, 53, 54, 148.
histórico: 14, 34, 37, 86, 94, 102, 105, 128.
idea de-: 27, 36, 37, 54, 56, 58, 61, 63, 66, 73, 80, 84, 86, 98, 128.
Iluminismo y: 14, 51.
lo feo en el-: 31, 32, 34, 60, 64, 95, 96, 97.
noción de-: 11, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 30, 32, 34, 41, 42, 48, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 71, 72, 73, 77, 80, 81, 85, 92, 95, 97, 100, 103, 104, 125, 127, 128, 211.
Renacimiento y-: 24, 29, 37, 46, 51, 62, 79, 85, 86, 88, 93, 195.
Retórica y-: 43, 45, 47, 48, 50, 52, 53, 55, 127.
Revalorización del-: 12, 23, 31, 59, 78, 81, 89, 155.
Romanticismo y-: 23, 34, 46, 77, 78, 97, 205.

Clásico, clasicismo: 23, 25, 27, 36, 37, 51, 53, 59, 61, 62, 73, 81, 82, 88, 89, 90, 94, 96, 100, 129, 136, 143, 156, 158, 159, 216, 233, 175, 282, 283.
Neoclásico: 38, 59, 72, 76, 77, 79, 85, 93, 96, 99, 125.
Cogito: 195, 202.
Conceptismo: 29, 48, 49, 60, 93, 94, 109, 128, 130, 135, 138, 139, 143, 210, 228, 233, 286.
Concinitas: 22, 58, 76, 86.
Contrarreforma: 26, 27, 29, 32, 44, 45, 47, 50, 79, 81, 93, 95, 107, 112, 113, 114, 122, 127, 188, 190, 205.

Daseinform (forma existencial): 88, 89.
Decadencia: 22, 58, 78, 90, 93, 130, 232.
Dionisíaco: 83, 84, 89.
Dogmático, dogmatismo: 12, 19, 34, 41, 62, 64, 66, 79, 97, 190, 193, 205, 213, 243.
Dolppeltes Gesicht: 47, 54.

* Elaborado por Esther Terrón Montero.

Españolismo: 27, 81, 93.
Estética/o: 5, 19, 23, 26, 27, 32, 33, 36, 37, 39, 49, 58, 59, 60, 61, 71, 76, 80, 81, 82, 86, 95, 129, 130, 133, 135, 146, 150, 151, 186, 207, 223, 237, 239, 241, 242, 253, 256, 267, 269.
Estilo: 46, 59, 63, 64, 86, 90, 91, 93, 101, 123, 129, 138, 146, 181, 182, 183, 186, 207, 215, 217, 219, 220, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 246, 269.
contra-: 32.
-barroco: 46, 85, 149.
historia del-: 25, 79, 82, 227.

Fenomenología, fenomenológico: 5, 13, 14, 42, 50, 54, 57, 64, 66, 105, 198, 203, 206, 263, 265.

Genio: 132, 135, 140, 152, 154, 155, 211, 212, 213, 214, 220, 221, 222, 224, 226, 228, 229, 230, 252, 272, 279, 280.
Gusto: 21, 22, 24, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 58, 59, 61, 62, 65, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 93, 98, 105, 111, 126, 129, 139, 183, 187, 207, 210, 211, 212, 213, 217, 228, 229, 246, 261, 272, 274, 287.
buen-: 213.
clásico: 28.
-barroco: 108, 125, 146, 153, 264.
-por lo exótico: 23.
mal-: 21, 56, 75, 129.

Historia: 13, 38, 42, 63, 69, 71, 72, 184, 189, 194, 196, 201, 203, 248.
ahistórico: 42, 85, 187.
historiografía: 41, 99, 100, 114, 115, 126, 155, 156, 157, 208, 209, 235, 256, 264.
historicidad: 62, 66, 85, 114.
historicismo: 22, 23, 94, 123, 125.
Horizonte de comprensión: 14.
Humanismo: 23, 25, 28, 43, 44, 52, 53, 80, 103, 105, 106, 112, 116, 117, 119, 120, 127, 133, 154, 158, 159, 181, 183, 184, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 198, 202, 212, 214, 217.

Idea, ideal: 13, 19, 23, 32, 35, 36, 39, 42, 44, 59, 73, 78, 85, 95, 103, 110, 114, 116, 131, 132, 138, 148, 202, 218, 243, 248, 256, 257, 273-285.
Idealismo: 24, 60, 72, 85, 92, 97, 106, 123, 151, 232, 239.
Neoidealismo: 12, 251.
Iluminismo: 20, 25, 37, 59, 62, 72, 75, 76, 82, 85, 103, 125, 126, 156, 192, 205, 271, 288.

Impresionismo: 23, 33, 59, 81, 86, 97.
Ingenio: 132, 135, 138, 139, 140, 141, 146, 147, 148, 149, 155, 158, 185, 186, 200, 209, 211, 215, 221, 222, 227, 249, 251, 254, 257, 267, 274, 275, 280, 282, 288.
Irracionalismo: 23, 25, 26, 33, 83, 84, 89, 92, 96, 105, 123, 203, 214, 220, 228, 270.

Juicio: 24, 140, 150, 159, 221, 224, 229, 236, 237, 238, 239, 254, 263, 264, 267, 287, 289.
buen-: 214, 215, 220, 228, 230.
-de gusto: 27, 76, 80.
-estético: 84, 93, 151, 249.
-histórico: 58, 59, 61, 65.

Metafísica: 22, 34, 42, 50, 51, 55, 58, 61, 62, 64, 96, 97, 99, 104, 112, 121, 124, 135, 149, 150, 153, 186, 187, 188, 191, 193, 195, 196, 198, 199, 202, 203, 228, 245, 265, 281.
poética-: 43, 65, 128, 132, 151, 152, 260, 270.

Naturalismo: 35, 59, 102, 106, 129, 135, 144, 146, 148, 188, 192, 242, 249, 263, 276, 283.
Neoplatonismo: 129, 132, 133, 143, 147, 148, 151, 152, 188, 191, 195, 198, 228, 248.

Pintoresco: 37, 86, 93, 106.
Pintura: 23, 24, 25, 26, 51, 58, 76, 79, 82, 94, 104, 106, 107, 249.
Poética: 12, 13, 14, 131, 134, 138, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 156, 159, 186, 196, 200, 201, 207, 223, 224, 273.
barroca: 34, 35, 111, 127, 130, 139, 141, 146, 155, 157, 211, 239, 246, 249, 250, 251, 252.
-de la Idea: 273-285.
-de la Maravilla: 34, 35, 98, 101.
-de la *préciosité:* 157.
Principium individuationis: 26.

Ratio Studiorum: 138, 139, 208, 209.
Razón: 26, 32, 33, 60, 84, 107, 112, 183, 188, 196, 202, 205, 215, 255, 271.
-de Estado: 43, 44.
Referente: 244, 248, 249, 252.
Renacimiento, renacentista: 24, 25, 29, 30, 37, 39, 40, 46, 51, 53, 62, 79, 80, 90, 93, 94, 103, 105, 108, 112, 113, 116, 117, 122, 125, 126, 127, 128, 133, 135, 143, 147, 148, 149, 154, 156, 157, 191,

194, 212, 213, 232, 246, 252, 261, 270, 274, 282, 284, 288.
Retórica: 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 127, 130, 143, 147, 184, 185, 207.
concepto cartesiano de-: 52.
-realista: 46.
-romántica: 46.
Rococó: 22, 27, 80.
Romanticismo: 22, 23, 25, 29, 33, 34, 35, 36, 47, 58, 59, 73, 77, 78, 81, 93, 94, 97, 123, 129, 152, 156, 192, 205, 214, 231.
Secentismo: 24, 27, 31, 38, 45, 79, 95, 98, 101, 108, 153.
Simbolismo: 23, 59, 81, 233.
Símbolo, simbólico: 19, 20, 28, 50, 52, 55, 60, 73, 83, 84, 102, 126, 144, 189, 193, 241, 243, 246, 248, 252.
Werkungsform (forma activa): 88, 89.

Este libro recoge una serie de ensayos que sobre la «idea del Barroco» elaboró Luciano Anceschi desde los primeros años de la década de los cuarenta hasta la primera mitad de los sesenta. En una época en que todavía el Barroco, según las tesis neoidealistas, era lo «feo en el arte», el autor, unido a las fuertes corrientes críticas que hablaban de revalorización, se propone aportar su visión en torno al concepto. Demostrando poseer una magnífica visión de futuro —hoy ya hablamos, para nuestro concreto momento histórico, de una era «neobarroca»—, Anceschi se lanza a reivindicar el término, adoptando para su estudio un análisis de tipo fenomenológico. Él mismo ha dicho en alguna ocasión que una buena metodología debe evitar observar el fenómeno unidireccionalmente, ser agresiva hacía él; por el contrario, debe «oírle» con atención, seguirle. La fenomenología será consecuentemente un método adecuado para plantear la cuestión. En el libro hallaremos desde algunas notas para caracterizar crítico-históricamente el concepto, hasta agudos análisis sobre las distintas poéticas barrocas europeas, así como ensayos sobre Vico, Bartoli, Bacon y Locke. En la oposición Clásico-Barroco (polaridad que él ve, como se ha dicho, funcional y no sustancial), el autor halla toda la belleza de la idea.

ISBN 84-309-1999-6

9 788430 919994

ACCESO ABIERTO